Nr. 3 Czerwiec — 1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

CZASOPISMO ZWIĄZKU WARSZAWSKIEGO MUZYKÓW

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



Lafosse lith. *Z „Album de Vilno" I. K. Wilczyńskiego.*

APOLINARY KĄTSKI

TREŚĆ Nr. 3:

Ilustracje: Lafosse: *Apolinary Kątski;* Dzwonek asyryjski z czasów Salmanassara II (r. 860—824 przed Nar. Chr.); Dzwon chiński; Dzw. japoński z w. XI—XII; Wzory zdobnictwa staroż. dzwonów; Mechanizm zegara grającego na nowej wieży Jasnogórskiej (1905 r.); *Grzegorz Wielki* (z miedzior.); *Konstanty Gorski* (z fot.); *Stanisław Kazuro* (z fot. M. Dederko); *Roman Chojnacki* z teki karykatur prof. E. Kochańskiego.

LES NOUVELLES MUSICALES

Journal mensuel illustré de l'Association des Musiciens de Varsovie. 1-re Année. Juin 1925.

SOMMAIRE Nr. 3:

Illustrations: Lafosse: *Apollinaire Kątski;* Clochette assyrienne du temps de Salmanassar II (860—824 av. J.-Ch.); Cloche chinoise; Cloche japonaise (XI-XII siècle); Exemples d'ornementation des anciennes cloches; Le mécanisme de l'horloge de la nouvelle tour de Jasna Góra (1905); *Grégoire le Grand; Constant Gorski; Stanislas Kazuro; Romain Chojnacki* (caricature).

Rédacteur: EDOUARD WROCKI
Rédaction et Administration: Varsovie, rue Warecka 15.
Prix du Numéro — 6 fr.

Rysunek tytułu i winiety *J. Toma.* Ozdoby graficzne z ornamentu *L. Gardowskiego.*
Klisze wykonano w zakładzie „Spółki cynkografów Warszawskich A. Wojtczak, K. Sierakowski, J. Bieliński“ ul. Szczygla, 1a. Tel. 247-04.
Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 3 WARSZAWA — CZERWIEC 1925 R. ROK I

DZWON WE WSZECHŚWIECIE

Wszystkie bez wyjątku narody otaczają należną czcią swoje pamiątki.

Wyodrębniając z pośród nich te, które są ich dumą i radością — w niezwykłem poszanowaniu mają dzwon.

Dzwon, zajmując wysokie miejsce w przestworzu, zawieszony między niebem i ziemią, jest pośrednikiem uczuć, jest wyrazicielem głosu Boga i narodu.

„Dzwon przewodzi wszystkim innym instrumentom muzycznym, bo jedynie on jest zdolnym, za odezwaniem się swojem, w jednej i tejże chwili, obudzić jednakowe uczucia w tysiącznych sercach, a siłą głosu zmusić wiatry i chmury do roznoszenia myśli człowieka", jak powiada Chateaubriand w „Génie du Christianisme"— w rozdziale „les cloches.

Skąd się wziął ten dziwny przedmiot?

Jedna z tych legend głosi, że, w w. V, biskup z Noli, św. Paulin, nawiedzając swoją owczarnię w Kampanji we Włoszech, bolał nad jej ciemnotą; strapiony tem rozmyślał: jakim by to sposobem rozsunąć obłoki, dzielące ludzi od osoby Boga, zakrywające Jego oblicze, — co zrobić, aby lud odczuł oddech Ducha Jego, a serce miało bliżej do jasności, — nie narażone na błądzenie w ciemnocie.

Stale tą myślą zaprzątnięty, usłyszał raz na ścieżynie pola, przez które do domu powracał — jakieś dźwięki, niby mowę śpiewną, a zgodną, dobywającą się z drobniutkich dzwoneczków, kołyszących się od powiewu wiatru na swych gałązkach miękkich.

Tknięty tem, kazal kotlarzowi, po rozpatrzeniu ich konstrukcji, odlać dzwoneczek i dzwon duży — a gdy w ten ostatni uderzywszy młotkiem — usłyszał głos wielki i przeciągły, przemawiający pełnią muzyki niebiańskiej — padł biskup na kolana, odkrył swą siwą głowę, dziękując Bogu za myśl stworzenia instrumentu, który jest i Jego, Boga głosem i jednocześnie — każdej oddzielnie duszy ludzkiej, sumą uczuć ludzi, — głosem zawieszonym po środku między Niebem a Ziemią.

To legenda, — św. Paulin dzwonu nie wynalazł, jeno go tylko zwiększył w wymiarach, dając mu nazwę Campana, od miejscowości, którą zamieszkiwał.

W rzeczywistości bowiem wyrób dzwonków ma swój początek w bardzo odległych czasach.

Żydzi i Egipcjanie mieli dzwonki w użyciu przy obrzędach religijnych; Rzymianie używali do potrzeb domowych i wojennych i publicznych — wzywano na zgromadzenia; mocowano dzwonki do rydwanu zwycięzców, dodając później i rózgi, jako znak zmienności losu.

Chiny i Japonja nie ustępują ani Państwu Rzymskiemu, ani Grecji, ani nawet Judei i Egiptowi w użyciu dzwonu.

Japonja wyrabiała dzwonki w znaczeniu wymiennej monety, tak, jak w drugiem stuleciu przed Nar. Chrystusa Skifowie mieli noże — monety w użyciu wymiennem.

Chińczycy posiadają olbrzymie dzwony w Pekinie, ważące po 49.200 kilgr., bardzo przez nich szanowane.



1) Dzwonek asyryjski z czasów Salmanassara II (r. 860—824 przed Nar. Chr.).

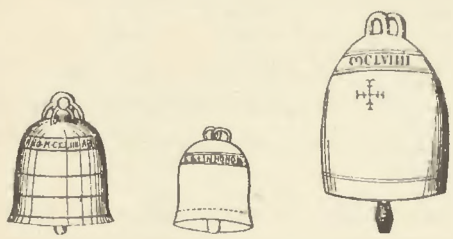


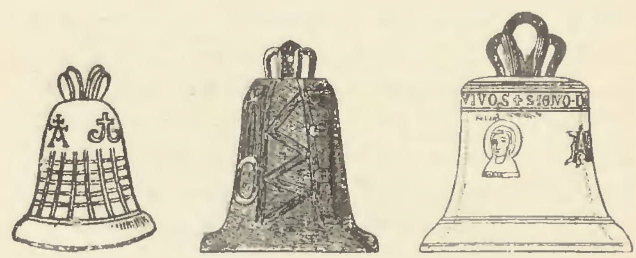
2) Dzwon chiński.

3) Dzw. japoński z w. XI—XII.

4 i 5) Wzory staroż. dzwonów. Zdobnictwo dzw. a) z w XI—XII, u góry lit.: alfa i omega, b) z w. XII — góra płaska nie półokr. c) z w. XIII — pocz. wyobrażeń figur świętych.







Włosi mają cenne wspaniałem zdobnictwem, jak przystało na miejsce, gdzie jest Stolica Apostolska. W kościele św. Piotra był dzwon z w. XIII z napisem; przelany w 1876 — piękny — lecz nie odznacza się on ładnym tonem.

Francuzi, w czasie swoich pochodów wojennych wiele dzwonów z Włoch wywieźli, bezpowrotnie. Ich własny „Bourdon" w kościele Notre-Dame w Paryżu, najstarszy we Francji i największy, wykonany w 1400 r., był parokrotnie przelewany; szesnastu ludzi go porusza.

W czasie rewolucji r. 1791 dzwonił on na trwogę, za co go zdjęto; a nieomal wszystkie dzwony Francji przelano na monety i armaty, sprzedawano. Albowiem ówczesny prokurator (1793) twierdził, że, dzwony, te pamiątki dumy i radości miast, mogą być zużyte przez mieszkańców dla wywołania postrachu i śmierci wśród wrogów rewolucji, — że błędne poszanowanie może być zapomniane przy takiem użyciu prostego metalu, który, jako ordynarna materja, nie może mieć związku z religją — o tak bardzo duchowem znaczeniu.

Fanatyzm teroru rewolucyjnego niszczył nawet dzwonnice i wieże przy usuwaniu dzwonów.

Odnośne sfery oświatowe z trudnością opanowywały sytuację. Skazany na zagładę dzwon w kościele katedralnym i koronacyjnym królów francuskich w Reims — ocalono; dzwon z XIV w. „Charlotte" (od imienia kardynała Charles'a Lorrain'a), o prześlicznym dźwięku, zamilkł z rozkazu, i z rozkazu odezwał się, w r. 1793, 20 grudnia, wtedy, gdy organ, muzyka

przeróżnych instrumentów i śpiewane hymny potrzebowały go do pomocy, aby rozgłośnem echem rozniosła się cześć, składana „Swobodzie i Rozumowi".

W końcu w. XIX prawo francuskie karało za dopuszczenie się obelgi względem dzwonu, obelgi słowem, lub nawet giestem.

Rosja posiadała największą w świecie ilość dzwonów, ze swoim olbrzymim w Moskwie „Carem-kołokołem", ważącym 192 tys. kilgr.

Drugie miejsce pod tym względem zajmuje Anglja, gdzie dzwonienie zalicza się do rozrywek najprzyjemniejszych. Są tam towarzystwa miłośników dzwonów. Najdawniejsze i niezwykłe istnieje w Norwinie (Kumberlandzkie), w XVII; członkowie jego, młodzi ludzie, jeżdżąc po kraju dzwonią od rana do nocy.

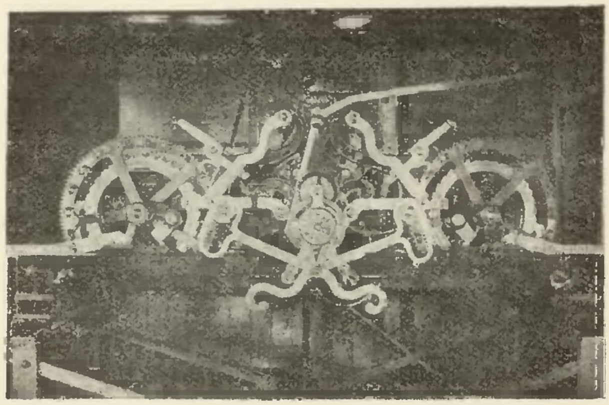
W Londynie klub dzwonników premjuje nagrodami rozprawy na ten temat. Wiele miast, jak: Oksford, Birmingham, Cambridge i inne posiadają artystów improwizujących całe koncerty na 5—6 dzwonach.

Niderlandja zapoczątkowała w r. 1478 naukę pięknego dzwonienia, gdzie, za pomocą sznurów i sznurków, przywiązanych do serc, dzwoniono rękami i nogami. W następstwie dzwonienie artystyczne zamieniono mechanicznem, przy użyciu walców i klawiszy, zastępując serca dzwonowe — młotkami. Jednoczesne dzwonienie np. w Delfcie odbywało się na 800 do 1000 dzwonach; wprawdzie nie wielkich rozmiarem, lecz jakąż to kolosalną pieśnią odzywała się taka olbrzymia ilość owych prześlicznych instrumentów.

W melancholijnej Flandrji, otulonej wilgotną mgłą, w Bruges, wyznaczano konkursy dla dzwonników. Albowiem tam dzwonami lud się raduje — one są dlań fajerwerkiem, blaskiem rozrywających się rakiet, tysiąca oślepiających iskier.

Gdy pewnego razu stający do konkursu muzyk ośmielił się zagrać na dzwonach piosenki kabaretowe podniósł się taki gwalt w zebranym na placu ludzie, takie święte wyrywało się z krzyków oburzenie, że z trudnością ocalono muzyka.

Po nim, zajął oszkloną dzwonnicę następny konkurent. Trzy tradycyjne uderzenia oznajmiły rozpoczęcie. Odezwała się muzyka subtelna i delikatna, cicha — koncert bronzu, a nie pojedyńczych dzwonów, koncert płynnego metalu, z wielkiej dali, z głębi wieków. Muzyka obłoków — a nie dzwonnicy. Odezwały się z górnych szczytów kościoła, pod wezwaniem Świętej Krwi Zbawiciela, stare pastorałki flamandzkie, pieśni Bożego Narodzenia, — zrośnięte z sercem rasy, będące zwierciadłem, w którem siebie naród rozpoznaje. Wspaniałe i smutne, jak wszystko, co przeszło przez upłynione wieki. Stara, dawna muzyka, którą pojmowały i przejmowały dzieci. Daleka i tęskna melodja, granicząca z milczeniem, a jednak drgająca w duszy każdego człowieka.



Mechanizm zegara grającego hejnały na nowej wieży Jasnogórskiej (1905 r.).

Oczy sperliły się łzami — jak z pereł była tkaną pieśń, nucona niby legenda przez dobrą babkę nad łóżeczkiem wnucząt. Przerwaną nutę łatwo każde serce mogło dośpiewać — zgodnie ze swym indywidualnym nastrojem.

Po pieśni pasterskiej, która była jakby przejściem po drogach historji, cieniem klękającym w powietrzu — siadł muzyk przed klawiaturą, jak przed warsztatem tkackim, z pedałami do wielkich dzwonów, a prętami łączącymi z małemi dzwonkami.

Odezwał się Lew Flandrji.

Stuletnie dzwony odmłodniały, śpiewając odwagę, bohaterstwo i nieśmiertelną sławę Flandrji. To był ryk lwa, westchnienie, jak szum ula pełnego pszczół, o którym mówi Pismo Święte.

(d. c. n.)

Aleksander Borawski.

Z MUZYCZNYCH NOTATEK STAREGO AKTORA

W Nr. 2, na str. 55 — 56, podaliśmy interesujące zestawienie szczegółów, dotyczących dawnych premjer mozartowskiego „Don Juana" w Warszawie, skreślone przez znakomitego kronikarza i weterana sceny polskiej Władysława Krogulskiego, którego cenne „notatki", rozproszone po różnych drukach dziś zapomnianych, jak i przebywające jeszcze w skryptach, zawierają bardzo cenne materjały do dziejów naszego życia muzycznego, w którem nestor W. Krogulski (brat Józefa) brał czynny udział, jednocześnie pielęgnując wspomnienia przekazane mu przez Józefa Elsnera.

Dość wspomnieć, iż, jako syn chrzestny Elsnera (1769 — 1854), W. Krogulski spędzał w jego towarzystwie lata całe. Elsner — toż przecie zaranie naszego teatru, twórca naszej opery i współpracownik Wojciecha Bogusławskiego w ciągu całej jego działalności; Elsner, ceniony w swoim czasie narówni z Haydnem, miał rozgałęzione stosunki korespondencyjne z Europą, które się jeszcze rozprzestrzeniły ze sławą ucznia jego, Szopena. Cała skarbnica wiedzy owoczesnych czasów krystalizowała się w gabinecie Elsnera, z której autor „notatek" Władysław Krogulski w pełni korzystał, a dziś posiadany materjał muzyczny przekazał naszej Redakcji.

ROMANS W TEATRZE

MAGDALENA JASIŃSKA — DOMINIK KACZKOWSKI

Prześliczna to była dzieweczka ta Magdusia kawiareczka na Nieświeskim zamku — krew z mlekiem; te cudnie piękne czarne oczy, pełne ognia i wyrazu, ta śliczna kształtna główka, zdobna w kruczego połysku długie warkocze, ta kibić składna, drobne rączęta, małe nóżki, zachwycały cały magnacki dwór — sam książę Radziwiłł Panie kochanku delektował się kawą, przez p. Łazańską przygotowaną, i nie raz ją udarował łaskawem słowem. W nadwornym jego teatrze słynął wówczas młody, dorodny i niepospolity artysta Jasiński — występował zawsze w pierwszorzędnych rolach amantów i za każdym się ukazaniem grzmotem oklasków był witany, to było dostateczne, aby zawróciło głowę dziewczęciu z tkliwą duszą i wysoce poetycznem usposobieniem, a przytem z czystem sercem i poczciwemi zasadami, które wyniosła z domu rodzicielskego na Podlasiu, gdzie ojciec jej był szlachcicem zagrodowym. — Magdusia oczarowana grą Jasińskiego, pokochała go pierwszą miłością dziewiczego serca; nie pozostał i artysta obojętnym na jej wdzięki urocze. Prędko porozumienie nastąpiło; bo prosta, żyjąca prawdą Magdusia nie umiała taić swego uczucia. Jasiński wyznał jej swoją miłość, a dziewczę czuło się najszczęśliwszą istotą na ziemi.

Skorzystał artysta z tego uczucia, które całą jej istotę opanowało, a pewny jej wzajemności i żyjąc jak przedtem w gronie hulaszczej młodzieży, wkrótce gdzieindziej zwrócił swoje zapały, które miłością nazywał, a które były zawsze tylko żądzą posiadania upatrzonej ofiary. Wiadomość o tem była piorunującym ciosem dla biednej Magdaleny, która w jednej chwili ciężkiej uległa chorobie, a następnie dostała pomieszania zmysłów. Wieść o tem nieszczęściu przeraziła wszystkich. Sam książę, litując się nad jej cierpieniem, polecił nadwornemu lekarzowi, ażeby miał o niej jak najtroskliwsze starania: „Już ja Waszeci Panie kochanku chudobą moją wynagrodzę, ale chcę żeby mi panna Łazańska była zdrową. Rozumiesz Wasze Panie kochanku?" Lecz cóż kiedy stan jej zdrowia był tak zatrważający, iż nie ustępował żadnym lekom. Wezwane kilkakrotnie consylium także pożądanego skutku nie odniosło.

Sprawca jej niedoli Jasiński od wszystkich strofowany i prześladowany za lekkomyślność która zgubiła dziewczę, cały pogrążył się w libacjach i pohulankami chciał zagłuszyć sumienie, żartując sobie z początku z choroby Magdusi, ale gdy sprawa wzięła tak niefortunny obrót i dowiedział się, iż lekarze zwątpili nie tylko o powrocie jej do zdrowia, ale nawet do życia, wzruszony jej nieszczęściem, stanął przy jej łożu w gronie lekarzy — i stał się niemal cud. Zjawienie się jego lepiej oddziałało niż wszystkie leki i chora, która kilkanaście tygodni nie poznawała nikogo i tylko błędnemi oczyma rzucała na około siebie — teraz gdy jej wzrok padł na niego, uśmiechnęła się, wycią-

gnęła do niego swoją małą rączkę, nazwała go po imieniu i wybuchnęła płaczem tak serdecznym i wzruszającym, iż Jasiński padł na kolana i do głębi poruszony okrywając jej ręce pocałunkami, poprzysiągł uroczyście, iż ją poślubi.

Nie przeszkadzało to zupełnie, iż złośliwi utrzymywali, że to książę pan wymógł na nim to postanowienie. Tak czy owak, dość że Magdusia w tym płaczu odzyskała przytomność, a z jej powrotem odzyskano jedną z pierwszych znakomitości sceny polskiej, jak to w dalszym ciągu zobaczymy.

Działo się to w roku 1784, akurat w tym czasie, gdy Wojciech Bogusławski przybył do Nieświeża w orszaku króla Stanisława Augusta, którego książę Radziwiłł P a n i e k o c h a n k u przyjmował z całym magnackim przepychem — urządzając festyny, widowiska etc. Bogusławski zamieszkał w zamku i pewnego poranku przyjemnie zbudzony został pełnym, ciepłym, nieposzlakowanej czystości głosem, który go dochodził z sąsiedniej izby, wsłuchiwał się z zachwytem w cudny śpiew dumek zadnieprzańskich, przytem zadziwiła go łatwość w powtarzaniu rulad i różnych śpiewów teatralnych, widocznie zasłyszanych na scenie. To był głos przychodzącej do zdrowia Magdusi obok mieszkającej. No, nie było chyba sposobu, któregoby nie użył Bogusławski, aby ją pozyskać dla sceny; wszystko się rozbiło o upór narzeczonego, który sobie nie życzył, aby jego przyszła żona była aktorką, przytem i ojciec jej pod błogosławieństwem zabronił nawet myśleć o teatrze — czyli, że przyszedłszy do zdrowia znów powróciła do kominka i do kawy oczekując z upragnieniem chwili ziszczenia swych marzeń w zaślubieniu Jasińskiego, który jakoś nie śpieszył się z dotrzymaniem obietnicy, wykręcał sianem, jak to mówią, i znów zwrócił się do szklanicy i hulanek z towarzyszami, również jak on wesołymi, a nawet coraz zmieniał przedmioty swych zapałów miłosnych. Biedna Magdusia cierpiała, ale cierpliwie czekała. Tak minął cały rok i w tymże roku rozpuszczono towarzystwo artystów nieświeskich: rozbiegli się oni na wszystkie strony, a z nimi i Jasiński. W roku 1785 Bogusławski z całą trupą swoich artystów opuścił Warszawę i przeniósł się do Wilna, gdzie zaczął się krzątać około zebrania śpiewaków i śpiewaczek dla utworzenia na nowo opery polskiej. Wtedy przypomniał sobie pannę Łazańską, która na nowo opuszczona przez narzeczonego, chętnie przyjęła ofertę Bogusławskiego i przybyła do Wilna, gdzie wystąpiła po raz pierwszy w operze „Szkoła zazdrosnych" Salier'ego, śpiew jej w całej rozciągłości z zachwycającem brzmieniem głosu i stosowna do jej losu rola hrabiny opuszczonej, przy wdzięcznej postaci i ujmującej piękności, zjednała jej odrazu jaknajpochlebniejsze przyjęcie. Ale nie tutaj kres powodzenia i zmiany doli p i ę k n e j k a w i a r e c z k i z Nieświeża.

Kiedy z każdym występem staje się więcej ulubioną artystką publiczności wileńskiej, zaczyna ją otaczać grono wielbicieli i zalotników, których zabiegi odrzuca, oddana duszą całą wybranemu i ukochanemu zawodowi, wraca Jasiński i pobudzony zazdrością ofiaruje jej swoją rękę. Wszakże on był jej marzeniem, jej ideałem i nie przestał ani na chwilę nim być, to też zatarła bolesne wspomnienia w swej duszy i przebaczyła mu wszystko. W r. 1786 nastąpił ich ślub, który spełnia najgorętsze życzenia jej serca, tego serca, na które jeszcze tyle burz czekało, aby je potargać, a potem uśpić na wieki.

Jasińska odzyskała zdrowie zupełnie i znów rok cały poświęciła usilnej i nieustającej pracy w udoskonaleniu gry i śpiewu swojego, stała się bezsprzecznie pierwszą artystką sceny wileńskiej, gdy nagle z całem gronem artystów, musiała się wraz z mężem przenieść do Warszawy w roku 1787, gdzie równego doznała przyjęcia, przez jakiś czas, bo około półtora roku występowała na scenie, której główny zarząd miał starosta Ryx, lecz tenże wkrótce rozpuścił artystów i wtedy Jasiński, inne mając zamiary i plany, lekkomyślny jak zawsze, opuścił żonę wraz z dwojgiem dzieci, wyjechał do Lwowa i już nigdy do niej nie wrócił.

Sama, opuszczona, ukrywając boleść serca i nie widząc żadnych sposobów utrzymania się w Warszawie, wyjechała do Krakowa, gdzie wydoskonaliwszy jeszcze więcej swój głos i nabrawszy francuskiej metody, do grona pierwszych artystek zaliczoną została i całe pięć lat przebyła na krakowskiej scenie. Był to właśnie czas przełomu, w którym od muzyki włoskiej, zbliżano się do francuskiej, wymagającej więcej studjów. Tu także zapoznała się z teno-

rem Dominikiem Kaczkowskim. Był to znakomity artysta, a przytem dziedzic ogromnego majątku. Urodzony na Wołyniu 1763 r., otrzymawszy wyższe wykształcenie i wykwintne wychowanie, poświęcił się cały muzyce i w 1782 był już kapelmistrzem i pierwszym skrzypkiem w orkiestrze księcia Michała Lubomirskiego, ale podmówiony przez Bogusławskiego porzucił zajęcia orkiestralne i pojechał ze swym mentorem do Lublina, a potem do Grodna etc. widzimy go następnie w teatrze krakowskim, który to teatr otworzył starosta Kluszewski.

Kaczkowski był bardzo miłym człowiekiem; piękna postawa, oczy żywe, głos ciepły, do duszy przenikający — idealna łagodność w postępowaniu, jakiś urok, zniewalający wszystkich, co go tylko znali; a co osobliwego w nim było, to niezrównany temperament, który każdą kreację przez niego graną, czynił tak jasną i głęboką, że na zawsze wrażała się w pamięć słuchaczy; głos posiadał nie wielki, ale tak pełen wyrazu i uczucia, jakby wprost z serca pochodził. Te wszystkie przymioty czyniły go wielce powabnym mężczyzną.

Jasińska od pierwszego wejrzenia uczyniła na nim piorunujące wrażenie: przestał należeć do siebie, a poznawszy jej cierpienia i zawody, otoczył ją tak wielkim współczuciem, iż wkrótce zrodziła się między tymi ludźmi trwała i prawdziwie serdeczna przyjaźń, która była im aż do grobu wierną i stałą towarzyszką, a u Kaczkowskiego przerodziła się nawet w głęboką miłość, której nigdy nie objawiał na zewnątrz i krył ją w sercu. W postępowaniu z Jasińską, pełnem szacunku i czci dla jej talentu, a uwielbieniu dla osoby, nigdy najmniejszego nie dopuścił się dysonansu.

Czy i w sercu Jasińskiej oddźwięk znalazły te ciche tragedje jego serca — to było osłonięte tajemnicą. A zresztą, czyż serce kobiety nie jest sfinksem niezbadanym? Dość, że ten przyjazny stosunek ich trwał już całe pięć lat. Gdy król Stanisław August zapragnął podnieść zaniedbaną scenę i operę w stolicy swojej i wydał ku temu stosowne rozporządzenia Bogusławskiemu, ten zaś natychmiast sprowadził Jasińską i wtedy już słynnego tenora Kaczkowskiego.

W Warszawie śpiewak wstępnym bojem zdobył pierwsze stanowisko rolą Alara, którą grał i śpiewał tak znakomicie, iż pierwszy znawca muzyki, Stanisław August, obdarzył go złotą tabakierką. I Jasińską oczekiwało świetne przyjęcie w Warszawie: wystąpiwszy w najpierwszej wielkiej operze, przyswojonej językowi polskiemu, „Axur król Ormus", obudziła prawdziwy zapał. Ale te świetne czasy trwały nader krótko, gdyż już w r. 1794 trupa zmuszoną była wyjechać do Krakowa, a następnie do Lwowa, gdzie ratowali, jak mogli, zagrożoną sytuację.

Wtedy to Kaczkowski, jako wierny druh i przyjaciel Bogusławskiego i Jasińskiej, nie pożałował fortuny swojej, aby nawę od rozbicia uchronić. Ponieważ nie było opery, wspólnie z Jasińską przerzucili się do dramatu, komedji a nawet tragedji, gdzie grywali zawsze pierwszorzędne, wielkie role, i wystawiali po trzy, cztery premjery na tydzień.

To oddziałało zabójczo na umysł Kaczkowskiego. Dręczony i tak już lat kilka beznadziejną, a tak heroicznie wytrwałą namiętnością, zaczął tracić pamięć. Każda nowa rola była męką Tantala dla nieszczęśliwego. Dziwne to było wielce iż z tych dwojga ludzi utalentowanych tylko Jasińska stała na wysokości zadania również w operze, jak w dramacie, pomimo, iż wykształceniem o całe niebo stała niżej od swego towarzysza. Kaczkowski tylko w operze panował.

I znów po pięciu latach pobytu we Lwowie towarzystwo artystów warszawskich wróciło do Warszawy, która w kronikach swoich zanotowała chwalebnie nazwiska: Jasińskiej i Kaczkowskiego, jako wykonawców kantaty, napisanej przez Macieja Kamieńskiego (1734 — 1821), twórcę pierwszej opery polskiej (1778) „Nędza uszczęśliwiona". Kantata była utworzoną na inaugurację pomnika Sobieskiego w Łazienkach. I znowu zaszła dziwna epoka w losie tych dwojga istot; za powrotem do Warszawy Kaczkowski już nie był w stanie uczyć się ról nowych, a Jasińska, wystąpiwszy zaledwie w kilku dawnych operach, zaczęła nagle zapadać na zdrowiu i tracić siły.

Stary ojciec, na wiadomość o śmiertelnej chorobie ukochanego dziecka przyjechał do Warszawy. Jakiż bolesny czekał go widok! Ukochana córka leżała prawie w agonji; na pię-

knem jej czole śmierć położyła już lodowatą rękę. U nóg klęczało dwoje dziatek, które wkrótce miała osierocić. Opatrzność jakby ulitowała się nad jej cierpieniami i niedolą, wróciła dawne pomieszanie mysłów: nie bolała więc w ostatniej chwili ani nad opuszczeniem, ani sieroctwem ukochanych dzieci, nie czuła też nieobecności wiernego swego towarzysza, który ciężką chorobą złożony, waczył między życiem a śmiercią. Kiedy stary ojciec w ową straszną chwilę, tłumiąc długo łzy, wybuchnął rzewnym płaczem, chora otworzyła przymknięte oczy, a zwracając je ku rodzicowi, odzyskała przytomność i natychmiast cichym, słodkim głosem zaczęła mu nucić ulubioną piosenkę „Pod jaworowym cieniem", którą, będąc jeszcze małą dzieciną, w domu śpiewała. Starzec zadrżał, wyciągnął ręce do ukochanej córki, rzucił się ku jej łożu, porwał ją w swoje objęcia — ale pocałunek złożył już na stygnącem czole.

Nazajutrz odbył się pogrzeb zmarłej. Karawan dwukonny wiózł jej zwłoki; kapłan ich nie poprzedzał, bo wówczas księża nie odprowadzali ciał zmarłych aktorów na cmentarz.

Za trumną szedł sędziwy ojciec z odkrytą głową, z wyrazem pełnym rozpaczy i rezygnacji, prowadząc dwoje małych wnuczków osieroconych, za nim postępowało grono artystów dramatycznych. To już wszystko. Żadnych mów, pieśni, wieńców; publiczność, która się nią tak entuzjazmowała na scenie, ta miałaby sobie za ubliżenie towarzyszyć w odprowadzaniu zwłok aktorki. Takie były zwyczaje ówczesne i takie społeczeństwo.

Pochód ten żałobny aż na cmentarz Ś-tej Barbary na Koszykach trwał bardzo długo i był niezmiernie nużącym w upalny dzień sierpniowy.

W wykopanej mogile złożono trumnę i zasypano. Na świeżej ziemi ukląkł starzec zbolały z dwiema sierotami i głosem, łkaniem przerywanym, głośno odmówił pacierz za spokój duszy zmarłego dziecka, a obecni wtórowali tej modlitwie, sercem podzielając cierpienie nieszczęśliwego ojca. Gdy już wszyscy odeszli, z po za katakumb ukazała się postać mężczyzny, który z rykiem rozpaczy rzucił się na mogiłę, a jękiem i płaczem głośnym zaalarmował służbę cmentarną.

Był to Jasiński, mąż, co dla zalotnicy opuścił zacną żonę, znakomitą artystkę, której stratę dopiero teraz uczuł, gdy już była ona niepowetowana.

Jasinska zmarła 1800 roku, przeżywszy lat 30.

Co do Kaczkowskiego, to jego ostatnie chwile na tym padole były jeszcze nierównie tragiczniejsze od wyzwolonej przez śmierć towarzyszki, gdyż, odzyskawszy nieco zdrowia, całe dni trawił na cmentarzu u jej mogiły, zdradzając coraz żywsze rozdrażnienie, które następnie przeszło w pomieszanie zmysłów. Wtedy uciekł z Warszawy, tułał się trochę po prowincji — potem widziano go w Mińsku, gdzie poddawał się najwyższej rozpaczy. Rozstrój umysłowy postępował; źli ludzie, korzystając z niedoli bliźnich, wciągnęli go do gry w karty — grał nieprzytomny, jak szaleniec i stracił to wszystko, co mu z majątku pozostało, a nawet i życie, które zakończyło tę fatalną jego wędrówkę ziemską. Śmierć bezsprzecznie była dla niego wybawieniem. Skończył w najokropniejszych napadach furji w szpitalu w Grodnie tegoż samego co i Jasińska, 1800 roku.

Razem pracowali, razem walczyli, razem cierpieli i razem poszli przed tron Najwyższego po nagrodę, po spokój, którego im ziemia odmówiła!

TRZY TRYUMFY MONIUSZKI W OPERZE

Moniuszko jako kompozytor oper święcił u nas olbrzymie trzy tryumfy, mianowicie: za entuzjastycznie przyjętą „Halkę" 1 stycznia 1858 r.; — nadto za „Hrabinę" 7 lutego 1860 r. i za „Verbum nobile" 1 stycznia 1861 r. Opera ta taka serdeczna, taka nasza schwyciła wszystkie serca, to też pomimo najniefortunniejszych czasów dla teatru (rozruchy polityczne) była graną do 1870 r. razy 46. To nie żarty, gdyż przecie wtedy był nawet prawie rok cały zamknięty teatr, było powstanie, podczas którego także nikt nie chodził do teatru, następnie lat kilka gościła opera włoska dla wyjątkowej publiczności nie licującej z prądem narodowym; a również od czasu do czasu i nasza opera dawała znak życia — wielka to za-

sługa kierowników ówczesnych — a zwłaszcza Jana Quattriniego, dyrektora orkiestry, który jako cudzoziemiec mniej się narażał rządowi i więcej mógł działać od polskich dyrektorów.

Bo że Halka tyle hałasu i zaciekawienia budziła w ówczesnej prasie perjodycznej, i to przez jakie pół roku przed przedstawieniem tej opery u nas, to nic dziwnego; gdyż najpierw jest ona arcydziełem Moniuszki, przytem jest narodowa i z takim pietyzmem przygotowana i wystawiona była przez Quattriniego jak żadna inna opera. — Dyrekcja z wielkim krańcowym nakładem uposażyła Halkę. Prezes generał Ignacy Abramowicz, istną batalję staczał z cenzurą o każdy kontusz, żupan, baranek u czapki, nie mówiąc już o karabelach, które, tylko na osobistą odpowiedzialność prezesa, dozwolono.

To też sukces był uroczysty, niebywały entuzjazm — rzeczywiście — tak uroczysty, żeśmy wszyscy płakali z radości, nawet sam Quattrini, który wyprowadzał na scenę kilkanaście razy oszołomionego kompozytora. Takiej wielkiej, tak uroczystej chwili hołdu na ołtarzu sztuki jak tamta — nie pamiętam w całej mej 60-letniej służbie teatralnej. Równie Moniuszko jak i wielcy wykonawcy jego idei: Rivoli, Dobrski, Troszel i inni wraz ze znakomitym dyrektorem baletu Romanem Turczynowiczem, wszyscy stali na wysokości zadania i utworzyli niebywale uroczysty wieczór w operze. Bo że „Hrabina“ olśniła nas wszystkich, to także nic dziwnego, gdyż autor jej stał wtedy u zenitu swej sławy i tutaj właśnie silnie scharakteryzował opiewaną epokę rozkładową naszą a przy udziale tak dzielnych wykonawców jak: Rivoli, Kamiński, Troszel, a zwłaszcza Żółkowski, nie mógł chybić celu — więc to także jasne; — ale że jednoaktowa opera, raczej obrazek wiejski „Verbum nobile“ wprawdzie przy iście genjalnem librecie Chęcińskiego, tak niebywały tryumf odniosła, to już cała zasługa kompozytora, który ją sercem pisał to też wprost do serca padała. Tutaj też wielkiem powodzeniem cieszył się baryton Khöler po odśpiewaniu cudnego poloneza: „Dam ci ptaszka jakich mało“; — nadto Ziółkowski z Dowiakowską za duet: „Gdym prawie już z tem życiem hożem“, również za pieśń: „Zakaż niech ożywcze słonko“ jak — Dowiakowska za Dumkę; a Troszel za cudny motyw: „Zanim te strudzone oczy; wiekuisty sen zamroczy“... nie wiem dla czego przez wszystkich jego następców zawsze opuszczany widocznie nie podobał się panu Chodakowskiemu.

Według mnie, cała ta opera od początku do końca jednolita jakby z motka jedwabiu wysnuta jest ostatniem słowem natchnienia kompozytora operalnego, to też słusznie koledzy nazwali Verbum arcydziełem Moniuszki — gdyż rzeczywiście to były jego tryumfy na naszej scenie; — pomimo tego że i „Flis“ i „Jawnuta“ cieszyły się odpowiedniem uznaniem— a czego niestety o „Beacie“ i o „Parji“ powiedzieć nie można—zaś „Straszny dwór“ pierwiastkowo spotkał się z dość surową oceną i dopiero po śmierci kompozytora, słuszne zyskał uznanie; — no, prawda i to, iż był wystawiony w fatalnym dla nas roku 1865. roku prześladowań a nawet rozegnania opery polskiej przez rządowe władze oficjalne, jakie im polityczne względy podyktowały przez oprawcę naszej polskości księcia Czerkaskiego, prezesa tak zwanego „Komitetu Urządzającego“, który rozpędził nam operę, pozbawił praw emerytalnych i zniósł przywilej, uwalniający nas od powinności wojskowych. — To były także trzy tryumfy, ale wroga naszego.

Władysław Krogulski.

ODBICIE ŻYCIA W TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ

Nurtujący wartko prąd życia nie może nie wywierać wpływu na rozwój twórczości muzycznej; wpływ ten zostaje uwidoczniony w utworach współczesnych autorów; utwory te są nietylko fotografją twórczego oblicza autorów, lecz i dokładnym odbiciem życia doby współczesnej; przeglądający zaś zbiór tych różnorodnych fotografij nie może ustrzec się od spostrzeżenia,

że najbardziej znamiennym objawem współczesnej twórczości jest internacjonalizm, hołdujący niejednokrotnie orjentalizmowi, przywdzianemu w barwne szaty modernizmu — w znacznej mierze przyprawiającego autorów o stanowcze doktrynerstwo. Czy orjentalizm ten nie jest dowodem zbyt pochopnej orjentacji niektórych autorów, poszukujących źródła prawdy jedynie na wschodzie, a przymykających prawe oko na zdobycze przeszłych dziejów twórczości ducha zachodu.

Ubiegłe zaś dzieje twórczości muzycznej służą dowodem, że ci co nam przekazali swe zdobycze nie poszukiwali modnych orjentacji, czerpiąc w źródle internacjonalizmu. Polonezy i Mazurki Szopena, jako najbardziej znamienne objawy twórczości narodowej stały się w równej mierze skarbem ogólno-ludzkim, chociaż ich autor nie odbywał pielgrzymki w kierunku wschodnim. Być może, że niektóre z fotografij współczesnego twórczego ducha zdradzają pewne cechy orjentalizacji nawet najbardziej narodowych rytmów tanecznych, pod pozorem przywdziania szaty modernizmu.

Nie jest, że to znamiennym objawem nie tylko oblicza autorów, lecz i nurtującego w dobie obecnej prądu życia?

Lecz cały szereg nieudałych eksperymentów służy dobitnie dowodem, że i orjentalna orjentacja niejednokrotnie zawodzi, nie przysparzając o trwały żywot ani nowopowstałe ochrzczone w internacjonale dzieło, ani o uśmiechy fortuny zbytnio orjentującego się autora, lecz o ile autor może się mylić i ponosić konsekwencje swych pomyłek, o tyle instytucje koncertowe i operowe muszą ponosić odpowiedzialność przed społeczeństwem za eksperymentowanie w kierunku orjentacyjnym i żadne względy chęci popierania nowych prądów w twórczości muzycznej nie usprawiedliwią tych poczynań.

Na nic by się nie zdały i powoływania się na europejskość, orjentalnie pojmowaną, — gdyż postępujące naprzód życie niesie powszechnie na swym sztandarze hasła — twórczości narodowej i demokratyzacji pojmowanej jako uprzystępnienie zdobyczy twórczego ducha dla najszerszych warstw społecznych. Czy ustrojone w pawie piura orjentalnego modernizmu utwory niejednego z toreadorów wschodniej sztuki nie są tworem ciężkiej nocnej zmory, dla których świt poranku, blask słońca, są zwiastunem niechybnej zagłady. Otóż w dobie odrodzenia ojczyzny, w chwili tego wiekopomnego cudu, obowiązkiem twórczości muzycznej jest zaprzestać orjentować się w wyjałowionym internacjonalizmie, hołdującym doktrynersko tajemniczo-łudzącym mirażom wschodu, oraz stojącemu w pawie piura modernizmu najbardziej nikłą treść — lecz w młodzieńczym porywie życia wnieść promienie blasku słońca, staredawne dźwięki hejnału rycerskiego, odgłosy radości i zabawy... aby majestatem dźwięków obudzić przyszłą potęgę i wielkość Rzeczypospolitej, aby móc przekazać ją nienaruszoną następnym pokoleniom, nie zaś obstawać przy modernizmie w twórczości muzycznej, gdyż tak nakazuje jeno „moda" lub hołdować doktrynersko orjentalizmowi, zalecanemu przez „doktorów" tajemniczego wschodu.

Niech że ten nurtujący wartko prąd życia odzwierciadli niby w kryształowej powierzchni wyśpiewaną przez Wyspiańskiego:
„stuwieczną moc, co ramiony objęła przestworza
„nieba i słońcu się śmiała słoneczna"....

Apolinary Szeluta.

PROJEKT NOWEGO HYMNU POLSKIEGO

Bez długiej dyskusji wszyscy godzimy się na to, że mazurek Dąbrowskiego nie odpowiada dzisiaj zadaniu hymnu narodowego. Anachronizmem jest śpiewanie od roku 1918, że dopiero odbierzemy to, co nam obca moc wydarła. Na dziarską swoją nutę śpiewana w latach niewoli, przeżyła sie kochana nasza pieśń Legjonów i ma — na szczęście — już tylko zabytkowy charakter.

Nie mamy żadnego powodu wracać do niej, upierać się przy utrwalaniu jej aktualności, li tylko w imię jej tradycji i popularności. Nie jest rzeczą ani wskazaną, ani potrzebną dotwarzać do melodji mazurka słowa, odpowiadające aktualnemu stanowi rzeczy. Melodja ta, co junackim swoim rytmem pobudzała w nas krew

do szybszego krążenia co nie raz wyciskała nam łzy z oczu, jest za mało dostojna, ażeby mogła muzycznie pokrywać się z majestatem Rzeczypospolitej. Wprawdzie hymny innych — nawet wielkich — narodów nierzadko grzeszą brakiem dostojności muzycznej, ale przykłady takie powinny nas zachęcić właśnie do zdobycia się na hymn, najbardziej odpowiadający zadaniu Państwa.

Samą przez się zrozumiałą jest rzeczą, że treść hymnu musi być utrzymana w charakterze nawskroś pozytywnym, że nie może być obciążona balastem historycznym, że powinna dawać wyobrażenie o wielkości ziemi polskiej, podnosić do niej przywiązanie w sercu śpiewających, a przytem musi być tak jasna i prosta, żeby każdy mógł ją sobie łatwo przyswoić i bez zastrzeżeń uznać.

Zdaniem nietylko mojem, ale — o ile mi wiadomo — wielu ludzi w Polsce, wymarzonem wprost podłożem muzycznem dla nowego hymnu polskiego i właściwym punktem wyjścia dla jego utworzenia, jest nasza przepiękna, pełna dostojności i siły, znakomita pod względem formy, znana i ukochana pieśń kolendowa: „Bóg się rodzi, moc truchleje".

Od trzystu lat pieśń ta jest własnością całego narodu polskiego. Melodja jej przeszła przez krew kilkunastu pokoleń polskich. Melodja jej niezmiernie wyrazista i pełna godności i rytm posuwistego poloneza, zostały jakby wykrystalizowane z krwi i ducha polskiego. Oto jej tytuły historyczne do tego, żeby stała się hymnem narodowym. Naznacza ją do tej roli także jej muzyczny „ethos", promieniejący z niej jako cudowna emanacja mistycznego nastroju, jakim ją przepoiła religijna treść tej kolendy.

Poeta, którego nazwisko pozostać musi ukryte, poznawszy zasady projektu nowego hymnu, przedstawia za mojem pośrednictwem — następujący szkic tekstu w nadziei, że gdyby słowa te okazały się w wartości nie wystarczającemi dla swojego przeznaczenia, to przynajmniej mogłyby posłużyć za przykład dla jakiegoś doskonałego urzeczywistnienia wszystkich punktów projektu.

Anonimowy poeta zamknął postulaty tego projektu w trzech strofkach, odpowiadających dokładnie warunkom melodji: „Bóg się rodzi".

Ojców naszych polska glebo,
od Bałtyku po Karpaty,
łask ci zdroje zsyła niebo
i przemienia w kraj bogaty!
W polach, w lasach, w chacie, w dworze,
przy warsztatach, w pracy trudzie,
Polsce naszej sprzyjaj, Boże,
by w pokoju żyli ludzie!

Prowadź ty nas górnym szlakiem,
biały orle na sztandarze;
my gotowi pod twym znakiem
złożyć Polsce życie w darze!
Dla niej pług nasz ziemię orze,
dla niej wszelka kwitnie praca,
Polsce naszej sprzyjaj, Boże,
niech jej słońce los wyzłaca!

Święte Polski są granice,
domów naszych święte progi;
kto nam rzuci rękawicę,
odwet nasz wywoła srogi!
Poznań z Wilnem, Lwów z Krakowem,
jako twierdze dla Warszawy,
dzierżą miecz ramieniem zdrowem,
bronią Polski ziem i sławy!"

(Uprasza się pisma polskie, uznające aktualność tego projektu i przytoczone argumenty o przedruk artykułu).

Zdzisław Jachimecki

DLACZEGO MAZUREK DĄBROWSKIEGO STAŁ SIĘ HYMNEM NARODOWYM?

Dlaczego melodja mazurka tak lekka, stała się polskim hymnem, tym symbolem dźwiękowym godności narodowej. — Na to pytanie w Nr. 126 „Kurjera Warszawskiego" znajdujemy garść ciekawych uwag, które tu przytaczamy w myśli, że być może przyczynią się one do skierowania na tory właściwe zagadnienia poruszonego wyżej przez prof. dr. Z. Jachimeckiego.

Bez muzykologicznych wyjaśnień poruszę te główne powody, które w sercu każdego dobrego polaka żyły, żyją i żyć będą zawsze.

Dlaczegoż legjony Dąbrowskiego nie pozostawiły pieśni, któraby była hymnem na cześć wielkiego genjusza wojny, apoteozą wielkiej chwały Napoleona, wyrazem czci i miłości tych, co za nim idą do tej chwały? Czemu się tylko gdzieniegdzie odzywały wierszyki, bez praw i warunków istnienia w przyszłości, albo rodzi-

ły się hołdy w rodzaju opery Ogińskiego p. t. „Zelis et Valcour ou Bonaparte au Caire", nic nie znaczącej, nigdzie, zdaje się, nie wystawianej, o której istnieniu mało kto wie, o której zresztą nie dowiedział się podobno Napoleon? Dlatego, że pieśń szczera, w którejby zabrzmieć mogła cała prawda treści, wypełniającej duszę ówczesnego polaka-patrjoty, wypłynąć mogła tylko z pojęcia „Polska", ze słowa, określającego całą zawartość tej duszy, wypisanego wyobraźnią na końcu szabli bohaterów. Pieśń ta wypłynąć mogła tylko z odwiecznego ukochania swej ziemi, z tęsknoty do niej, z konieczności połączenia się z narodem, wydarcia ojczyzny zaborcom. Musiała być określeniem jedynego wielkiego celu tragicznych naszych zapasów. Wyraziła się formą mazurka, bo z natury rzeczy potrąciła o rytm narodowy, wyraziła się przytem w sposób nadto szczery, aby nie być zupełnie prostą.

Gdy się znalazła w kraju, otwarły jej się wszystkie serca jako swojej. Był w niej oddźwięk tych samych uczuć i pragnień, tych samych nakazów wewnętrznych, tej samej konieczności: „Co nam obca przemoc wzięła szablą odbierzemy". I z myślą „Jeszcze nie zginęła" trzeba było niejeden raz ostrzem szabli godzić w pierś najeźdźców, którzy po cudzą ziemię sięgali. Przemożne siły wroga zwyciężyły. Na długo została pieśn sama, ale nie przycichła nigdy, jak nie zamilkła nigdy treść jej w duszy polaka i jego dążeniach. Ci tylko z wrogów znaczenie jej w narodzie i niebezpieczeństwo dla siebie dobrze oceniali, którzy ją zamykali w kazni i nie godzili się na jej istniene legalne.

Przyszły nareszcie czasy, w których się spełnić musiała wielka krwi ofiara, aby się sprawdziły przepowiednie nasze i nasze nadzieje ziściły. Nasz tragizm państwowy, dając nam szablę w rękę, postawił nas wobec zadań strasznych. Staliśmy czasem naprzeciw wroga, który nie był naszym wrogiem. Co więcej, brat z bratem ścierali szablę i własną krew przelewali Mimo to nasze szable poszły w ruch, bo poszły nie dla sprawy naszych okupantów. Gdziekolwiek kierowały się ich ostrza, podtrzymywała rękę mistyczna siła nadziei, że się urzeczywistni nie długo wiekowe marzenie, w momencie wielkiego przełomu. Na ostrzach tych, w naszej wyobraźni, zajaśniał znowu napis z szabli legjonu, co śpiewał mazurka Dąbrowskiego, a w wielkiej wichurze bitewnej zabrzmiało nieraz z potęgą „Jeszcze Polska nie zginęła!" Przypadek zrządził, że to osobiście słyszałem i to nie w pułkach legjonów polskich. A gdy już oswobodzenie stało się faktem dokonanym, pieśń wiodła nas tylko przeciwko drapieżnym zapędom, nie dającym jeszcze za wygrane.

To była przeszłość. A myśląc o przyszłości, wiemy wszyscy jedno: Nie chcemy z pochew wydobywać szabli w celu łupienia cudzej własności, chcemy, aby wszystkim w równej mierze sprzyjało szczęście pokoju. Ale, jeśliby po własność naszą wysunęła się łapa drapieżna zkądkolwiek; rozżarzy się do czerwoności koniec szabel naszych, w tym samym celu obrony, tym samym ogniem odwiecznym. Te same będą znaki chwili, gdy się zrodziła pieśń legjonów, tak samo rzecz skradzioną „szablą odbierzemy". Zatem: prosty i skromny w swej formie mazurek powstał ze źródeł bezpośrednich szczytnej miłości ojczyzny, owinął się około prądu od prastarych początków stale płynącego przez przeszłość, teraźniejszość i przyszłość serca prawdziwie polskiego. Nic w tem dziwnego, że gdy go nasze, własne orkiestry wojskowe zagrały, to każdy z nas szczerym odruchem głowę obnażył. Przyszła mu zaraz chęć złożenia hołdu tej naszej wielkiej, wspólnej miłości ojczyzny, w której strunę uderza piosenka.

Miły mazurek, towarzyszący myślom i wyczuciom najgorętszym podstawowego naszego istnienia, stał się w tej chwili hymnem narodowym.

Najjaśniejsza Rzeczpospolita nabrała majestatu. Można powiedzieć: z dniem każdym nabiera go coraz więcej. A nic dziwnego, że temu odpowiadać muszą i znaki zewnętrzne. Pierś naszych zasłużonych kierowników i działaczy zdobna jest w szarfy, gwiazdy i inne odznaczenia orderowe. Do tych konieczności zewnętrznych musi się dostosować i mazurek w swej roli poważnej, reprezentacyjnej. Ma w sobie do tego zaród i dużo danego. Niechaj się tylko trochę zwróci w stronę poloneza, niech będzie wykonany trochę szerzej i w odpowiedniem opracowaniu harmonicznem, które pierwotnej jego treści za-

sadniczo nie zmieni, zaraz odpowie swemu symbolicznemu znaczeniu. On żyje, nie jest przeszłością, pamiątką, zabytkiem i powinien się do chwili stosować. Dlatego mylne jest zdanie, że powinien istnieć tylko w swem najpierwotniejszem opracowaniu harmonicznem. To zachowanie formy pierwotnej byłoby obowiązujące w stosunku do rzeczy o znaczeniu tylko przedmiotu zabytkowego. Pieśń ta szła, idzie i pójdzie w życiu z nami, stosując się do warunków tego życia. Znaczenia tej pieśni w narodzie nie zastąpią żadne kompozycje konkursowe.

Zimne narzucanie jakichś chorałów, odpowiadających ceremonjałom dworskim, nie może mieć dzisiaj zastosowania, ani nie można narzucać narodowi nawet wcale poprawnych i udałych pieśni, bez tradycji i bez warunków, zgodnych z górnem znaczeniem i posłannictwem hymnu narodowego.

Felicjan Szopski.

MUZYKA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

II. PRAWODAWSTWO Z OKRESU REFORMY SZTUKI KOŚCIELNEJ PRZEZ PAPIEŻA GRZEGORZA WIELKIEGO

W dziejach muzyki kościelnej era nowa powstaje od chwili pontyfikatu papieża Grzegorza Wielkiego (590 — 604).

Działalność jego wyłącznie szła w kierunku przywrócenia śpiewowi liturgicznemu wszystkich cech pierwotnych, które zginęły wskutek wpływu ujemnego różnych czynników ówczesnych.

Do przyczyn najgłówniejszych trzeba przedewszystkiem zaliczyć brak systematyzacji pokaźnej ilości kościelnych skryptów muzycznych które będąc rozrzuconemi po różnych zbiorach kościelnych, nie dały nikomu możności zajęcia się ich opracowaniem i stworzeniem pewnego rodzaju całości.

Okoliczność powyższa była zresztą zjawiskiem całkowicie naturalnem. Pozostająca bowiem prawie w kolebce kościelna sztuka muzyczna, nie mogła zwracać na siebie uwagi w tym czasie na tyle, aby się odnoszono do niej li tylko w świetle właściwych jej zasad. Owszem z powodu ubóstwa ostatnich i kroczenia drogą niepewną w poszukiwaniu nowych, była ona ustawicznie narażoną na zboczenia, wpływy obce i zepsucie, które zagrażały jej, najczęściej, ze strony wykonawców.

Nie posiadając bowiem ani wiedzy, ani wyrobienia, z wielką łatwością ówcześni śpiewacy kościelni, potrafili tylko wnosić element świecki do sztuki kościelnej i w ten sposób bardzo ujemnie oddziaływać na obniżanie jej wartości istotnej.

Na wielkie niedomaganie ówczesnej sztuki kościelnej, zwrócił uwagę papież Grzegorz Wielki.



SANCTVS GREGORIVS MAGNVS

Zastanawiając się bliżej nad charakterem reformy śpiewu kościelnego, dokonanej przez niego, zauważymy, iż rozciągała się ona tak do samej istoty śpiewu kościelnego, jak też i do form jego użycia w zakresie liturgicznym. Poglądy, że jakoby ten papież zmieniał treść melodyjną śpiewów tradycyjnych, nie są oparte na żadnych podstawach.

Poruszając kwestję gregorjańskiej naprawy śpiewu, trzeba zauważyć, iż zasadniczo Grzegorz Wielki dążył do usunięcia ze śpiewu tradycyjnego wszelkich naleciałości, które wikłały melodję, zaciemniały jej prostotę i uroczość, uniemożliwiając tem samem jej wykonanie podczas wspólnego śpiewania w świątyniach.

W szczególności zaś reforma śpiewu polegała na tem, że do czterech autentycznych tonów kościelnych, znanych w tym czasie pod nazwą ambrozjańskich [1]), Grzegorz Wielki dodał inne cztery tony boczne t. zw. plagalne, umieszczając je na dolnej kwarcie każdego tonu autentycznego [2]). Zdwojona w ten sposób liczba tonów kościelnych dała możność Grzegorzowi Wielkiemu stworzyć system oktaw i system ośmiu tonów kościelnych.

Obok pracy powyższej, Grzegorz Wielki dokonał jednocześnie kodyfikacji śpiewu w zakresie liturgicznym.

Z materjału zebranego wyłonił on melodje najlepsze, doprowadził je do porządku według swoich zasad nowych i wyposażył w znaki do śpiewu t. zw. neumy.

W ten sposób powstała słynna całość pod nazwą „Antiphonarium cento", którego zawartość była poklasyfikowana odpowiednio do różnych dni roku kościelnego i wogóle do innych potrzeb kościelnych [3]).

Sam zaś śpiew od imienia reformatora otrzymał nazwę „śpiewu gregorjańskiego". Ze względu tak na charakter zaokrąglenia wszelkich figur tego śpiewu jak też stałości okresów muzycznych, włosi nazwali go „cantus firmus" (canto fermo), a francuzi „cantus planus" (plainchant).

Aby reforma śpiewu odniosła skutki praktyczne, Grzegorz Wielki przystąpił natychmiast do zakładania szkół śpiewu.

Zadaniem tych instytucyj było z jednej strony — rzeczowe traktowanie sztuki kościelnej, a z drugiej — uniezależnienie jej od wszelkich wpływów obcych i zgubnych.

Że musiały one wpłynąć dodatnio na polepszenie i postęp śpiewu kościelnego, można sądzić z różnych kategorycznych zarządzeń papieskich. Kładąc wielki nacisk na naukę śpiewu kościelnego, Grzegorz Wielki dbał o ścisłe wykonanie wszelkich zarządzeń i przepisów, wydanych przez niego. Do szkoły swojej przyjmował tylko uczniów utalentowanych i aby mogli oni lepiej się oddawać sztuce kościelnej, zabronił udzielania im święceń wyższych ponad subdjakonat [4]).

Papież Grzegorz Wielki dbał nie tylko o szkoły swoje lecz miał też na względzie dobro śpiewu kościelnego i w krajach innych. W tym celu rozsyłał wszędzie uczniów swoich jako misjonarzy, którzy śpiew ten rozpowszechniali w całej szacie jego piękna i okazałości.

Zawdzięczając tym krokom zapobiegawczym, już w czasie najkrótszym zreformowany śpiew kościelny znalazł zastosowanie najszersze. Jego prostota i wzniosłość połączone razem z umiejętnością wykonania, uwydatniły w sposób każdemu dostępny i zrozumiały całą potęgę, wspaniałość i tę siłę, które istotnie tkwiły w jego naturze. Znajdując coraz liczniejsze koła zwolenników i wielbicieli, śpiew gregorjański zdobył sobie taki szacunek, iż wkrótce stał się przedmiotem szczególniejszej opieki Kościoła.

---

[1]) Autentyczne tony kościelne były oparte na tetrachordzie greckim, składającym się z tonów: doryjskiego, frygijskiego, lidyjskiego i miksolodyjskiego.

[2]) Tony plagalne otrzymały nazwy: hypodoryjski, hypogryfijski, hypolidyjski i hypomiksolodyjski.

[3]) „Centonem vocant carminis genus ex diversis carminum fragmentis hinc atque illinc accersitis contextum". Por.: M. Gerbert. De cantu et musica, t. I. str. 247. nast. i t. II pars I, str. 250; — S. Gregorii P. I. vita a Ioanne Diac. I. II c. VI; — A. W. Ambros. Geschichte der Musik, t. II str. 49. — M. Theodor Nisard. L'archeologie musicale, Paris 1890. str. 7.

[4]) „Ex decreto Pape Gregorio.
Inter sancta hac Romana Ecclesia, cui divina dispensatio preesse me voluit dudum consuetudo et valde reprehensibilis exorta, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores aligantur et in diaconatus ordine constituti, modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationis officium eleemosynarumque studium vacare congruebat. Unde fit plerumque ut ad sacrum ministerium dum blanda vox queritur, queri congrua vita neglegatur, et cantor minister Deum moribus stimulet, cum populum vocibus delectat. Qua de re praesenti decreto constituto ut in hac sede sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque Evangelice lectionis officium infra missarum solemnia exsolveant; psalmos vero ac reliquas lectiones censeo per iuniores ordines exhiberi. Si quis autem contra hoc decretum meum venire me tentaverit, anathema sit". Por: Cousemaker. Scriptorum de musica medii aevi T. II str. 2.

Dowodem tego może służyć rewizja śpiewu gregorjańskiego, dokonana za czasów papieży: Witaljana (657—672) i Agatona (678—681), jak również postanowienia synodów prowincjonalnych, które wymagały wzorowania się na śpiewie rzymskim. Że był to śpiew istotnie tradycyjny, przekonywuje nas o tem stała terminologja zarządzeń kościelnych, wymagających używania go: „secundum morem Ecclesiae" — według zwyczaju kościoła [5]).

III. PRAWODAWSTWO O MUZYCE KOŚCIELNEJ OD KAROLA WIELKIEGO DO W. XIII

Osobliwym protektorem muzyki kościelnej, a w szczególności śpiewu gregorjańskiego, na Zachodzie był Karol Wielki.

Doznając wrażenia silnego od śpiewu, którego słuchał w Rzymie, postanowił go wprowadzić natychmiast do państwa swojego, aby usunąć lichy śpiew krajowy i podnieść niski poziom sztuki miejscowej.

Akcję reformy śpiewu Karol Wielki powierzył wybitnemu znawcy tej sztuki biskupowi Hadrjanowi, który w krótkim czasie potrafił sprawę śpiewu kościelnego postawić na tory właściwe nieomal w całej Galji [6]).

Nie ograniczał się jednak Karol W. tylko powierzaniem śpiewu w ręce znawców sztuki. W celu podniesienia ostatniej na wyżyny, zakładał u siebie szkoły śpiewu, w których sam brał udział czynny. Do jakiego stopnia był on zainteresowany nauką śpiewu, możemy sądzić z opisu kronikarza, który podaje, że bywał często osobiście na wykładach i pilnie śledził za ich przebiegiem. Palcem lub pałeczką wskazywał na tego kto ma czytać a słowem dawał znak ukończenia, przytem na tyle wszystkich ćwiczył, że każdy uczeń z osobna lub wszyscy razem musieli nawet w połowie wyrazu poprzestać albo odrazu z innego poczynać bez względu na rozumienie tego co robili.

Nic też dziwnego, że w jego szkole pałacowej byli tylko najlepsi lektorowie i śpiewacy, gdyż miernym wstęp był wzbroniony [7]).

Wyjątkowo zaś Karol Wielki dbał o dobry stan śpiewu kościelnego w państwie swojem.

Gdy się odbywał w jego obecności synod prowincjonalny w Akwizgranie (787), na którym między innemi była też poruszona kwestja śpiewu, to uchwalonem zostało, aby zakonnicy z największą dokładnością podczas nabożeństw wykonywali śpiew rzymski [8]).

Większych dowodów troski o dobry śpiew liturgiczny, dostarczają nam jego t. zw. „Capitula Ecclesiastica", w których nakazuje, aby śpiewu uczono według porządku i zwyczaju Kościoła Rzymskiego.

Zaś co do wartości śpiewu wyraża w nich pogląd, że lepszym jest śpiew dobry i czytanie,

---

[5]) „Eos qui in ecclesiis ad psallendum accederunt, volumus nec inordinatis vocibus uti, et naturam et clamorem urgere; nec aliquid eorum, quae Ecclesiae non conveniunt, et apta non sunt, adsciscere, sed cum magna attentione et compunctione Deo qui est occultorum inspector offerre". Por.: Concil. in Trullo. can. 75, Migne P. L. LXXV, col. 91, 48. M. Gerbert. De Cantu et Musica. t. I, str. 248.

„Presbyteri, saecularium poetarum modo in ecclesia non garriant.., sed simplicem sanctamque melodiam secundum morem Ecclesiae sectentur". Por.: Syn. Cloveshoviense, can. 12, Richard, Analisis Concil. t. III.

[6]) „Carolus noster Patricius, rex autem Francorum dissonantia Romani et Gallicani cantus offensus, cum Gallorum procacitas Cantum a nostratibus quibusdam naenis argumentaretur esse corruptum.., interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorum aquam conservare soleret? respondentibus fontem. prudenter adiecit: Ergo et nos, qui de rivo corruptam lympham usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus. Mox itaque duos suorum industrios clericos Adriano tum episcopo dereliquit, quibus tandem satis eleganter instructis, Metensem metropolim ad suavitatem modulationis pristinae revocavit. et per illam totam Galliam correxit".

Por.: Vita Gregorii M. a Joanne diac. (Opera Gregorii M.) l. II. str. 23. IX.

[7]) „Digito vel baculo protento, vel ex latere suo ad procul stantes, aliquo directo demonstravit, quem legere voluisset, finem vero lectionis signo gutturis designavit, ad quem universi ita intente suspensi erant, ut sive finita sententia, sive in media destinatione significaret, nullus sequens, aut inferius incipere praesumeret, quantumcumque incongrua finis. aut initium videretur, et hoc modo factum est, ut etiam si non intelligerent, omnes in eius Palatio lectores optimi fuissent. nullus alienus, nullus etiam notus nisi legere sciens canere, chorum eius ausus est intrare". Monach. S. Gallens. Lib. I. c. 7.

[8]) „Monachi ut cantum romanum pleniter et ordinaliter per nocturnale vel graduale officium peragant. secundum quod beatae memoriae.., Pippinus rex decertavit ut fieret quando Gallicanum cantum tullit. ob unanimitatem apostolicae sedis, et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam". Capitulare Aquisgranense XXC.

niż życie bogobojne, nie liczące się z tą sztuką [9]).

Aby zaś wykonywano sumiennie i ściśle przestrzegano wszelkie przepisy i postanowienia, dotyczące sztuki kościelnej, Karol Wielki w r. 806 ustanawia komisję specjalną, zadaniem której był obowiązek kontrolowania wszędzie prawidłowości i czystości śpiewu kościelnego [10]).

Od tego czasu sprawa muzyki kościelnej, stała się rzeczą bardzo żywotną, zawdzięczając przeważnie energicznej postawie Karola Wielkiego i umiejętnemu przez niego ujęciu tej kwestji.

Kiedy po jego śmierci do sztuki kościelnej zaczęło się wkradać zepsucie, wówczas rozmaite synody prowincjonalne wystąpiły z zarządzeniami przewidującemi usunięcie nawet usterek najmniejszych, gdyż sprawa utrzymania muzyki kościelnej w dobrym stanie należała w tym czasie do rzeczy zasadniczych.

Jakie wymagania stawiano wówczas dla sztuki kościelnej, możemy sądzić ze szczegółów różnych postanowień kościelnych.

Synod Moguncki z r. 813 w kanone 43-cim zabrania, aby nawet obok świątyń nie uprawiano śpiewów brzydkich i zdrożnych [11]).

Synod Turoneński z r. 873 w kanonie 7-mym zaleca duchowieństwu, aby unikało muzyki ponętnej i lekkiej, która ducha osłabia i staje się źródłem różnych wad i niedoskonałości [12]).

Zaś Synod Akwizgrański, odbyty w roku 816, w szeregu kanonów swoich z wielką dokładnością określa niezbędny dla kościoła charakter sztuki muzycznej. Ta ostatnia według orzeczeń synodu, aby mogła być kościelną, powinna w śpiewie odźwierciadlać rozum i myśl ludzką, przejęte sprawą boską, czyli że sztuka ma być szczerą i czystą oraz nie zawierającą nic takiego, coby mogło uwłaczać świątyni [13]).

(d. c. n.)

Monsignor Antoni Kwiatkowski
Magister Teologji.

[9]) „Ut cantus discatur et secundum ordinem et morem Romanae ecclesiae fiat". Por.: Caroli M. Cap. Eccl. c. II. „Plus studet ut... clericus vel monachus bene cantet vel legat, quam juste et bene vivat., quamquam non solum minime in esslesia contemnenda sit cantandi vel legendi disciplina, sed etiam omnimodis exercenda". Por.: Carol. M. Cap. Eccl. C. XI.

[10]) „Missi Dominici per singulas civitates... inquirant... de cantu, an eo modo servetur. Por. M. Gerbert. De cantu et musica. t. II. str. 65.

[11]) „Canticum turpe ac luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus, quod et ubique vitandum est". Conc. Moguntinum 813. C. XLIII. Por.: Labbei et Cossartii. Sacrosancta Concilia. t. VII.

[12]) „Ab omnibus quaecumque ad aurium et ad oculorum pertinent illecebras, unde rigor animi emolliri posse credatur, (quod de nonnullis generibus musicorum aliisque nonnullis rebus sentiri potest) Dei sacerdotes abstinere debent, quia per aurium oculorumque illecebras vitiorum turba ad animam ingredi solet". Por. Concil. Turonense 813. can. VII. C. Richard. Analysis conc.

[13]) Can. CXXXII. Syn. Aquisgran. 816:

Psallentium in Ecclesia Domino mens concordare debet cum voce, ut impleat illud apostoli Psallam spiritu. psallam mente... Ergo sollerti industria nobis observandum est ne quid in ecclesia Dei ineptum, ne quid perversum, ne quid indecens, aut cogitatione, aut verbis aut actibus perpetremus". Por. Labbei et Cossartii. Sacrosancta concilia. Syn. Aquisgr. t. VII col. 1398, 1399, 1401.

MUZYKA, ŚPIEW I UTRZYMANIE MUZYKÓW W NASZYCH KOŚCIOŁACH

Od wielu lat pokutuje sprawa uporządkowania śpiewu i muzyki na naszych chórach kościelnych. Bierność w tym kierunku naszego społeczeństwa jest tak zadziwiająca, iż słusznie posądzić je można o brak poważniejszej kultury muzycznej. Bo jeżeli w muzyce wogóle jakoś każdy u nas sobie radzi, niby wszystkiego słucha z przejęciem: utworów klasyków, romantyków, modernistów, futurystów; podobnie w muzyce kościelnej wszelkiego rodzaju style i różnej wartości nędzne fabrykaty słucha się z dobrą wiarą, że to jest muzyka kościelna. Rozmaite są tego biernego stanu przyczyny:

1) Kadry muzyków kościelnych nie są dotychczas tak skompletowane, co do wykształcenia fachowego, iżby wszędzie już można wy-

magać stylowej oprawy muzycznej nabożeństwa liturgicznego.

2) Nauka śpiewu chóralnego w seminarjach duchownych tak jest zaniedbana, z małemi wyjątkami, że większość duchowieństwa nie dba o to, co się dzieje na chórze, mając jedynie na względzie, aby te śpiewy najkrócej trwały i mało kosztowały.

3) W szkołach powszechnych i średnich nasze stare i piękne pieśni kościelne — prawie, że nie należą do repertuaru śpiewów szkolnych, jak to ma miejsce w innych krajach różnego wyznania, gdzie młodzież szkolna wykonywa te pieśni poprawnie i wzorowo na nabożeństwach dla tej młodzieży przeznaczonych.

4) Opłata z tych dochodów kościelnych, jakie są, za codzienne funkcje organisty tak jest drobna, tak zależna od widzimisię administratora kościoła, bo ofiarodawcy i dozory kościelne nie mają prawa w to wglądać, że z małemi wyjątkami nikt z muzyków kościelnych nie może się utrzymać z tej łaski administratorów kościelnych.

Oczywiście w razie nieporozumień z łatwością każdy pleban dowiedzie, iż jego pensja rządowa tak jest skromna, że nie może myśleć o muzyce i o muzykach. Gdy nadto z dochodów z roli, za śluby, pogrzeby i wotywy rozpocznie wyliczać wydatki na utrzymanie kościoła, plebanji i t. d., nawiasem mówiąc, te ostatnie koszta pokrywają zwykle oddzielne składki i ofiary, — okaże się, że nic nie zostaje na muzykę i muzyków. Dzięki temu nie widać wyjścia z tego błędnego koła, gdyż młody rząd nasz ma chyba pilniejsze sprawy do załatwienia, więcej musi myśleć o szkołach, o prochu i gazach, niż o muzyce, czy to symfonicznej, operowej, czy kościelnej.

Ale jeżeli nareszcie przystąpi do tego nasz rząd, aby uregulować nasze sprawy kościelne, nie powinien pominąć sprawy utrzymania muzyków kościelnych, zajętych całoroczną pracą w kościołach.

Chociaż część duchowieństwa niezbyt życzliwie ocenia wysiłki muzyków kościelnych, skierowane ku pewnej stabilizacji muzyków kościelnych, jednak ich stanowisko nie powinno zależeć od łaski jednostki, lecz trzeba je ująć w pewne formy prawne, lub zupełnie skasować. Zdaje mi się, że ponieważ w zarządach innych wyznań niema tak jaskrawych anomalji, nie potrzeba uciekać się do ostateczności, wystarczy poprawniejsze prowadzenie rachunków z dochodów kościelnych, czyli wyznaczenie odpowiednich procentów z tychże dochodów na utrzymanie muzyków kościelnych, oraz stosowny podział gruntów, należących do danego kościoła.

W celu unormowania tych spraw zawiązazały się od lat wielu rożne stowarzyszenia, dotychczas bez dodatnich wyników tej mozolnej pracy. W ostatnich czasach wyłoniło się z tych stowarzyszeń kolegjum polskich organistów i dyrygentów chórów kościelnych. Stara się ono skupić około siebie wszystkich muzyków kościelnych, celem jednolitej akcji. Nie podoba się to części duchowieństwa. Każda więc djecezja oddzielnie chce zbawiać organistów na swój sposób, aby w rezultacie po wielu latach znowu się okazało, że sprawa stoi na miejscu, że ostatecznie duchowieństwo zdobyło sobie modus vivendi, a muzycy kościelni mogą czekać lepszych czasów.

Co do skompletowania kadrów muzyków kościelnych, fachowo wykształconych, sprawa nie przedstawia się tak strasznie.

Gdyby tylko były widoki, że nastąpi w kościołach szczera chęć naprawy złego, jak to częściowo ma miejsce w djecezji kieleckiej, podlaskiej i włocławskiej, gdzie, jak np. w Kielcach, założono wzorową szkołę muzyczną pod protektoratem miejscowego ordynarjusza, z łatwością kursy dokształcające zdołają uporządkować i dopełnić luki w tej armji muzyków kościelnych.

Zresztą większość muzyków kościelnych znakomicie się orjentuje co do istoty muzyki kościelnej; wie o tem, że jej podstawą stylową jest chorał gregorjański, utwory Palestriny i jego licznych epigonów.

Zapewne względem kościołków wiejskich i małomiejskich można stawiać więcej umiarkowane wymagania artystyczne, niż względem kościołów większych, zasobnych w środki, ale wszędzie trzeba względnych materjałów, aby doprowadzić do porządku zaniedbaną ścisłość śpiewów liturgicznych, czyli — aby śpiewać to, co wskazuje mszał, antyfonarz, lub wogóle ceremonjał biskupi; aby naprawić zniszczone, lub

zaniedbane organy, aby wskrzesić chociaż jedną fabrykę organów na większą skalę, gdyż takiej teraz nie posiadamy; aby zorganizować chóry, chociażby w części płatne, gdyż wiadomo, że kapelmistrz może prowadzić dany zespół, ale nie może zastąpić orkiestry, więc równocześnie grać na wszystkich instrumentach; tak samo muzyk kościelny nie może równocześnie grać na organach, śpewać chóralnie kilkoma głosami odrazu, gdyż do tego trzeba odpowiedniego zespołu.

Sprawozdawca „Kurjera Warszawskiego" umieszczając notatkę o drugiem wydaniu — Motu proprio — Piusa X w tłomaczeniu ś. p. ks. dr. Józefa Surzyńskiego, nakładem księgarni św. Wojciecha w Poznaniu, zapytuje, dlaczego wezwanie Piusa X, dotyczące ścisłości liturgicznej w związku z śpiewem liturgicznym pozostaje u nas bez echa?...... Otóż wyżej i niżej wyłuszczone powody, lubo w bardzo ogólnikowym zarysie, tłomaczą ignorowanie dobrych chęci i pobożnych życzeń Piusa X, który znakomicie streścił przy pomocy o. de Santi wszelkie postulaty, dotyczące naprawy muzyki kościelnej, co oczywista ma ścisły związek z kierownikami i wykonawcami tejże muzyki i z poziomem ich kwalifikacji.

Niestety najznakomitsze przepisy pozostają problemem bez treści, jeżeli ich nie wspiera podłoże materjalne, tak — jak stylowego kościoła nie można zbudować bez środków materjalnych, słowem nie wystarczy tu sama głęboka wiara i najpobożniejszy nastrój religijny.

To też mając na względzie tak muzykę kościelną, jak byt materjalny muzyków kościelnych, różne pisma fachowe, jak np. Muzyka Kościelna, pod redakcją ś. p. kan. E. Gruberskiego, dzisiaj już nie wychodzące, różne stowarzyszenia zawodowe, w różnych dzielnicach Polski, a dzisiaj kolegjum organistów od czasu do czasu przypominali i przypominają na czele z naszym poetą, Wincentym Polem potrzebę reformy naszych stosunków kościelno-muzycznych, pozostających wciąż jeszcze na niskim poziomie kulturalnym z małemi wyjątkami.

Praca ta jest bardzo uciążliwą wobec obojętności w tym względzie naszego społeczeństwa, w którem warstwa niższa zbyt ma mało styczności ze sztuką i literaturą wogóle, a warstwa oświecona i dawniej i teraz zbyt mało się interesuje tem — co dzieje się w kościele. Wystarczy jej, gdy zajrzy do kościoła na ślub swój, lub znajomych, na galowe nabożeństwo z trąbami i kotłami, i wcale się nie domyśla, że same trąby i kotły nie mogą wyrazić modlitwy, natomiast powinien tam śpiewać chór, jako przedstawiciel zebranych wiernych w kościele i jako czynnik dopełniający, kontynujący responsorjalnie modlitwy celebrującego kapłana.

Wprawdzie administrator kościoła powinien o tem wiedzieć i tłomaczyć, dlaczego same trąby nie wystarczają, czyli dlaczego sam ornat nie może odprawić nabożeństwa; ale tak bywa u nas od lat wielu, że panuje w tym względzie wielka u nas ignorancja na podłożu już to nieuzasadnionych oszczędności, już to z powodu dziwnego nabożeństwa naszych kochanych rodaków. Spotka mnie zarzut, że nasze kościoły są przecież przepełnione, że lud nasz przecież jest bardzo nabożny i ofiarny. Tak jest! Ale ponieważ ten lud nie może, nie rozumie tego aczkolwiek tak lubi chociażby rozstrojone dźwięki organów i kwilenie naszych chórów, należałoby mu od czasu do czasu tłomaczyć w naukach liturgicznych, jak to się dzieje w innych krajach, że te organy można nastroić, że ten, co na nich gra, także ma potrzeby ludzkie, że nie może żyć wyłącznie z pustych obietnic, że kiedyś będzie lepiej, bo dawniej okupanci nie sprzyjali uporządkowaniu spraw kościelnych, a teraz niema środków na utrzymanie muzyków kościelnych i dyrygentów chórów, bo rzecz ważniejsza kupować akcje.

To też kolegjum organistów zwróciło się do sfer sejmowych i episkopatu polskiego, aby rozpatrzono sprawę utrzymania muzyków kościelnych. Odnośne memorjały niżej podajemy, celem wyjaśnienia, o co tu chodzi i pobudzenia odnośnych sfer do zajęcia się tą sprawą, gdyż już wiele lat bez skutku myzycy koscielni czekają na zrealizowanie postulatów, ogłaszanych od czasu do czasu, więc chcieliby ostatecznie doczekać się pomyślnego rozwiązania tych spraw, które nie są tak trudne, jak by się zdawać mogło, chodzi tylko o odrobinę dobrej woli.

Tymczasem powyższej i podobnej treści wyjaśnienia sprawy kwalifikują przeciwnicy ko-

legjum organistów do rzędu pretensji socjalistycznych. Zapewne — socjalizm wywiera dzisiaj wpływ w różnych kierunkach, może być, że wpłynął on i na muzyków kościelnych w tym sensie, że nauczyli się cenić swą pracę i czas.

Jeżeli np. regulamin dla organistów pewnej djecezji między innemi przepisuje, by pełniący obowiązki organisty nie wychodził z domu bez wiedzy proboszcza, to oczywiście nie trzeba do tego socjalizmu, aby zrozumieć, że wymagania są przesadne, a jak w tym wypadku — śmieszne, zwłaszcza, że taki regulamin niczego nie wyjaśnia, co się tyczy wynagrodzenia za pracę i za odgrywanie roli jeńca, lub niewolnika. Wprawdzie kiedyś i stary Fryc pruski dla swojej kapeli wydał dość ostry regulamin, ale od tego czasu wiele się zmieniło królów pruskich, a teraz nawet ich potomek odpoczywa w Holandji. To też czas najwyższy, aby episkopat, dziekani, plebani, dozory kościelne, te ostatnie pozostające w ścisłym porozumieniu z administratorem kościoła, jeżeli chodzi o negatywne załatwienie sprawy muzyki kościelnej — czas najwyższy, aby powyższe sfery zechciały się wspólnie porozumieć celem pomyślnego załatwienia tej sprawy. Tymczasem muzyków kościelnych odsyła się od pierwszej instancji do drugiej do trzeciej — i t. d., a w rezultacie nic realnego się nie robi i różne komisje wyznaczone dla rozstrzygania nieporozumień między administratorami kościołów, a organistami są w rezultacie fikcją.

Słowem następca biskupa Krasickiego ma tu bogaty materjał do nowej satyry.

(d. c. n.)

Mieczysław Surzyński.

O NASZEJ MUZYKALNOŚCI

Czy jesteśmy narodem muzykalnym? Pytanie to od wielu lat korci nasze umysły, i, jak to zwykle bywa przy tego rodzaju radykalnem postawieniu kwestji, otrzymujemy nań krańcowo sprzeczne odpowiedzi. Gdy jedni — entuzjaści — twierdzą, iż pod względem muzykalności w zupełności dorównywamy innym narodom, niektóre zaś nawet prześcigamy, to drudzy — sceptycy — mają jeno cierpkie słowa, odsądzając nas od wszelkiej muzykalności. Samo istnienie równorzędne tak sprzecznych zdań wystarcza, aby nie dostrzec grubej przesady, tak ze strony entuzjastów, jak i sceptyków.

Jest rzeczą bardzo piękną entuzjazmować się własną muzyką i muzykalnością własnego narodu, nie można jednak zamykać oczu na wiele faktów, przemawiających przeciwko nam. Upajanie się sztucznemi frazesami o naszem poczuciu muzykalnem jest o tyle niebezpieczne, iż wprowadza do umysłów naszych stan całkowitej bezkrytyczności, groźnej z pedagogicznego punktu widzenia. Społeczeństwo polskie trzeba uczyć muzykalności, nie wolno spocząć na laurach mniemając, że dzieje się u nas dobrze, że społeczeństwo jest muzykalne, a więc wszelka praca pedagogiczna, zdążająca do umuzykalnienia mas, jest zbędna.

Z drugiej jednak strony, odmawianie nam prawa do muzykalności i ów zbyt daleko posunięty sceptycyzm również nie jest pożądany. Każdy sceptycyzm należy potępić, jako czynnik ze wszech miar niebudujący, a, przeciwnie, osłabiający nasze wysokie aspiracje, zgóry podrywane i skazywane na zagładę. Łatwo jest sceptykom powiedzieć, że u nas źle się dzieje że jesteśmy narodem niemuzykalnym, lecz trzeba dać na to radę; nie wolno z założonemi rękoma przyglądać się upadkowi kultury muzycznej w Polsce, aby potem jeno stwierdzić, żeśmy niemuzykalni!

Niestety, dużo smutnej prawdy kryją gorzkie wywody na temat naszej muzykalności. Obie warszawskie naczelne instytucje, pielęgnujące poważną muzykę, Opera i Filharmonja, stale przynoszą deficyt. Czemu to przypisać? Co się tyczy Opery, to instytucja ta, mająca olbrzymie wydatki na personel artystyczny, techniczny, dekoracje i t. d., musiałaby przynosić deficyt nawet przy szczelnie zapełnionej widowni; jest to zresztą los i zagranicznych instytucji o charakterze reprezentacyjnym. Czemu jednak Filharmonja, mająca nierównie skromniejsze wy-

datki, przynosi tak olbrzymi deficyt? W tem tkwi sedno sprawy: koncerty filharmoniczne nie cieszą się powodzeniem, i sala zieje niekiedy nieprzyzwoitą wprost pustką.

Rozmaicie można sobie tłumaczyć przyczynę stałej pustki w Filharmonji Warszawskiej Niechybnie na zmniejszenie frekwencji wpływają zbyt wysokie ceny biletów. Przy obecnym kryzysie gospodarczym, jaki przeżywa cała Polska, przy stałym braku gotówki, nie każdy może sobie pozwolić na kupno biletu. Że tak jest w istocie. świadczyłoby olbrzymie powodzenie. jakiem cieszą się zapoczątkowane w Filharmonji koncerty po cenach popularnych; społeczeństwo nasze łaknie więc dobrej muzyki. Z drugiej jednak strony warto się zastanowić nad tem, że Operetka, Qui pro quo i t. p. instytucje poświęcone lekkiej muzyce, stale są przepełnione; ludzie zatem mają pieniądze na bilety, nierównie droższe niż do Filharmonji, a na poważną muzykę zdążają tylko wtedy, gdy ceny są popularne!

Wobec takiego postawienia kwestji. widzimy, że niedaleko od prawdy odbiegli ci, co wymawiają nam wciąż niemuzykalność. Brak jakiegokolwiek zainteresowania się poważną muzyką jest dostateczną rękojmią, aby wydać o społeczeństwie naszem sąd ujemny.

Wogóle ludzi t. zw. muzykalnych możnaby podzielić na dwie kategorje: na l u b i ą c y c h muzykę i i n t e r e s u j ą c y c h s i ę muzyką. Mojem zdaniem prawdziwie muzykalnymi są tylko ci co się muzyką interesują. To, że się muzykę lubi, nie jest jeszcze sprawdzianem muzykalności. Przecie wszyscy prawie ludzie na świecie lubią muzykę, mało kto potrafi oprzeć się urokowi, bijącemu od tej najbardziej przemawiającej do duszy sztuki. Nie mamy zatem racji, dowodząc naszej muzykalności na tej jedynej kruchej podstawie, iż społeczeństwo polskie muzykę lubi. Prawdopodobnie jednak na tej właśnie podstawie opierają się nasi entuzjaści, tembardziej, że polska pieśń ludowa jest jedną z najbogatszych w świecie; wynikałoby więc z tego, iż lud nasz od najdawniejszych czasów miał żywe poczucie muzyki. Jest w tem dużo racji, ale to twierdzenie bynajmniej mnie nie przekonywa idzie tu o rzecz o wiele głębszą: o stan naszego zainteresowania muzyką, jasnego zdania sobie sprawy z tego, czem jest właściwie muzyka i na czem polega jej niesłychany wpływ na dusze ludzkie. A tych, których muzyka interesuje we wszystkich swoich przejawach, we wszystkich tak sprzecznych sobie kierunkach, we wszystkich nowych prądach, — jest u nas nieledwie garstka. Przeciętny warszawianin idzie na koncert nie z zamiłowania do muzyki, ale celem oglądania znakomitości wszechświatowej, owego „zamorskiego djabła", co tak umie czarować słuchaczów. Tem właśnie tłumaczy się przepełnienie na koncercie, w którym bierze udział światowej sławy wirtuoz. Gdy jednak na danym koncercie wystąpi mniej znany i mniej reklamowany artysta — na sali są pustki, społeczeństwo bowiem nie ma doń zaufania. I na tem polega brak prawdziwego zamiłowania do muzyki: społeczeństwu naszemu nie zależy na programie koncertu, lecz na osobie wirtuoza. Niektóre tylko utwory symfoniczne (najczęściej obcych autorów) są „kasowe" i ściągają większą ilość publiczności.

Najbardziej jest u nas w pogardzie (o wstydzie!) rodzima twórczość muzyczna. Poza Szopenem, społeczeństwo nasze w swej większości neguje muzykę polską. Sprawa ta jest najciekawszą może zagadką naszej muzykalności. Mówiąc o muzykalności narodu, ma się przecie na myśli, prócz całości społeczeństwa, i owe jednostki twórcze, wychodzące z łona danego narodu. Warto się więc zastanowić nad tem, czy muzyka polska istotnie jest tak mierna, że się ją neguje. I oto Polska wydała, prócz Szopena i Moniuszki, tej miary kompozytorów, co Mieczysław Karłowicz i Karol Szymanowski, którzy śmiało mogą stanąć w rzędzie najznakomitszych kompozytorów XX wieku. Naród, który wydał tak wielkich muzyków, nie może być niemuzykalny! W porównaniu jednak z zagranicą, a zwłaszcza Niemcami, Francją i Rosją, łatwo jest dostrzec u nas pewną niższość. U tamtych narodów dokoła kilku czołowych postaci uwija się cała falanga pomniejszych kompozytorów, u nas, niestety, ci wielcy muzycy są całkiem odosobnieni; pomniejszych talentów, owego podkładu muzycznego każdego narodu, posiadamy nieliczną garstkę. Gdyby społeczeństwo polskie udzielało wszystkim młodym talentom należytego poparcia, niektóre z nich z pewnością pięknieby

się rozwinęły. Niechybnie i za granicą, gdyby nie poparcie społeczeństwa, zmarniałaby większa ilość talentów.

Pragnąc zgnieść dotychczasową bierność społeczeństwa względem rodzimej twórczości muzycznej, grono krytyków i kompozytorów, przy współudziale Ludomira Różyckiego, postanowiło stworzyć t. zw. Filharmonję Ludową, którahy miała znaczenie wychowawcze, kształcąc smak muzyczny mas przez organizowanie koncertów popularnych. Niezbyt fortunnym może jest projekt urządzania koncertów po rozmaitych „halach i hangarach" (jak zaprojektował już dawniej L. M. Rogowski), w każdym jednak razie Filharmonja Ludowa miałaby dla umuzykalnienia ogółu ogromne znaczenie. Ciż sami muzycy wystąpili jednocześnie przeciwko obecnemu kierownictwu Filharmonji Warszawskiej, twierdząc, iż nie popiera ono muzyki polskiej*). Bo też przyznać trzeba, że wielu młodych kompozytorów bezskutecznie czeka na wprowadzenie ich utworów do programów koncertowych. Przedewszystkiem baczna uwaga należy się kompozytorom polskim, przebywającym w Paryżu, jak Eugenjusz Morawski, L. Rohoziński i Aleksander Tansman. Z kompozytorów, przebywających w kraju, ciekawie przedstawiają się talenty Ludomira M. Rogowskiego, Łucjana Kamieńskiego i Tadeusza Joteyki, który zabłysnął ostatnio swemi „Szkicami morskiemi".

Ze starszych kompozytorów popularność zyskał wcześnie stosunkowo Mieczysław Karłowicz, lecz i dotąd błąkają się po rozmaitych pismach bezkrytyczne zdania, jakoby muzyka jego była „z ducha niemiecka, bez kośćca czy jądra jakiegoś". Filharmonja Warszawska nie uczciła dotąd należycie Karłowicza; niektóre jego utwory z zasady są negowane, np. symfonja e-moll „Odrodzenie" lub poem. symf. „Smutna opowieść". Tak samo i Ludomira Różyckiego słyszymy zbyt rzadko.

Co się tyczy Karola Szymanowskiego, to kompozytor ten, obrońca obecnego kierownictwa Filharmonji Warszawskiej, istotnie znalazł ostatnio gorące poparcie; nie trzeba się jednak łudzić, że społeczeństwo należycie go oceniło. Popularność Szymanowskiego nie jest dotąd szczera; społeczeństwo uległo tylko nakazom mody; do zrozumienia muzyki Szymanowskiego nieprędko dojdzie.

Muzykalność nasza przedstawia jeszcze dużo do życzenia, to też siłą rzeczy narzuca nam się sprawa poważnego ruchu pedagogicznego, któryby jednocześnie wypowiedział walkę tym elementom, które starają się zohydzić w oczach ogółu muzykę polską. Spory, jak na Polskę, zastęp młodych talentów wyraźnie znamionuje zwrot ku lepszemu. Udzielmy im wszystkim poparcia, a dokażemu światu, iż jesteśmy narodem muzykalnym.

Jan Koral.

*) Stosunek Filharmonji do muzyki polskiej jasno uwydatnił p. Tadeusz Joteyko w artykule p. t. „Walka o prawa muzyki polskiej" („Wiad. Muz." Nr. 2).

W OBRONIE MUZYKI POLSKIEJ

Pod powyższym tytułem zamieściłem jeszcze w roku 1922-im (patrz dwutygodnik „Droga" Nr. 10 z dn. 15 czerwca) obszerny artykuł, w którym poruszyłem cały szereg ujemnych stron naszego życia muzycznego. Po paroletniej ciszy temat ten, dzięki Bogu, został znów poruszony i odbił się tym razem szerokiem echem na łamach prasy krajowej. — Wobec tego, że artykuł mój dawny nie stracił nic na swej aktualności, pozwolę sobie na powtórzenie niektórych jego ustępów.

Jakie refleksje nasuwa na objektywnego obserwatora ogolny stan muzyki polskiej w Polsce?

Przyjrzyjmy się najpierw dziedzinie twórczej. Tu śmiało zaznaczyć możemy, że sił twórczych nie braknie nam wcale, że współcześni kompozytorowie polscy tworzą już liczbę pokaźną, a niektórzy z nich mają już sławę światową.

Równocześnie jednak z goryczą podkreślić należy, że drogę ku tej sławie nie utorowali

im bynajmniej rodacy, że ani państwo ani społeczeństwo nasze nie zrobiło dotąd nic absolutnie, aby poprzeć swych kompozytorów, otoczyć ich szczególną opieką, zagrzać do pracy, a młodym siłom dopomóc do wzbicia ich skrzydeł twórczych. Zato przeciwnie, robimy wszystko, aby zahamować ich rozpęd twórczy, ich zapał i talent, bo kompozytor polski czuje się w swej Ojczyźnie istnym „kopciuszkiem", którego wolno deptać zjadliwą a niedorzeczną krytyką, którego nasi wydawcy mają prawo wyzyskiwać niemilosiernie na każdym wydawanym utworze, który zrażony i znękany warunkami w kraju, musi szukać terenu dla pracy swej zagranicą. Ztąd pochodzi to częste zjawisko anormalne, że kompozytorów polskich poznajemy dzięki obcej literaturze muzycznej, jak również dzięki obcym wydawcom. Tu chcemy podkreślić tę ważną rolę, jaką mogłyby odegrać nasze firmy wydawnicze w szerzeniu własnej twórczości muzycznej. Zobaczmy jednak, jakie to „nowości muzyczne" zapełniają okna wystawowe firm naszych, jakiego rodzaju strawę muzyczną gotują one i rozpowszechniają po kraju. Zamiast popierania wartościowych utworów polskich, drukują się u nas w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy modne tańce kabaretowe, pochodzenia egzotycznego, banalne walce-bostony i t. p. Zamiast podnieść nizki poziom aspiracyj muzycznych ogółu polskiego, wydawcy nasi starają się dogadzać gustom szerokiej rzeszy dyletanckiej (mając na względzie jedynie stronę zarobkową) i wydają owe antimuzykalne „kawałki", deprawując nimi ostatecznie wszelki smak artystyczny ludności.

Znamy sporo kompozytorów polskich, których wartościowe utwory leżą beznadziejnie w manuskryptach, bo wydawcy nasi „nie mają rachunku" je drukować, a sami kompozytorowie zmuszeni są do pracy zarobkowej w dziedzinach całkiem sobie obcych, marnując w ten sposób swój czas i talent. Czyja to wina, jeśli nie społeczeństwa naszego. Chcemy by nas uważano za naród kulturalny, a własną kulturą muzyczną zabijamy, zamiast ją rozwijać i szerzyć. Zabijamy ją tą karygodną obojętnością dla naszej twórczości rodzimej, z czego znaczna doza winy spada na wydawców i naszą krytykę muzyczną.

Publiczność polska z trudnością orjentująca się w sprawach muzycznych, polega w swych sądach na czytanych krytykach pism codziennych, to też krytycy muzyczni powinni być wzorem objektywności w swych sprawozdaniach, aby móc skutecznie spełniać zaszczytne swe zadanie: wyrabianie smaku artystycznego i kształtowanie opinji społecznej drogą rzetelnego sądu, opartego na gruntownem a objektywnem przemyśleniu słyszanego materjału muzycznego. Wszelkie inne uboczne względy nie mogą tu istnieć. Tymczasem w krytyce naszej muzycznej znajdujemy często tak zasadnicze rozbieżności w ocenie tych samych faktów, że ogół (niewyrobiony muzycznie) zostaje zdezorjentowany kompletnie i przestaje wreszcie ufać w bezstronność czytanych sprawozdań.

W swoim czasie przytaczałem w swych artykułach takie „kwiatki" krytyk warszawskich, dające żywy obraz tych anormalnych stosunków życia muzycznego stolicy. Nasuwa się więc pytanie, w jaki sposób dźwignąć możemy naszą twórczość muzyczną i pchnąć ją na normalne tory rozwoju?

Zdaniem naszem należy przedewszystkiem zorganizować w stolicy „Związek Kompozytorów Polskich" na wzór podobnych związków na Zachodzie, który to związek mógłby skutecznie bronić praw autorskich kompozytorów naszych i umożliwił im walkę z wyzyskiem wydawców przez utworzenie „Akcyjnej Spółki Wydawniczej Nut" i założenie bibljoteki teoretyczno-muzycznej, koniecznej dla pracy naukowej, dziś tak utrudnionej przez wysokie ceny wydawnictw zagranicznych. Projekty powyższe szczegółowo omawiałem w swych referatach na ostatnim „Powszechnym Zjeździe Muzyków Polskich" w Warszawie w sekcjach: kompozytorskiej i teoretycznej.

Przechodząc do strony odtwórczej muzyki polskiej mamy przedewszystkiem na widoku Filharmonję Warszawską, jako najpoważniejszą placówkę tego rodzaju w Polsce. Przy niej powinna się skupić starsza i młodsza generacja muzyków naszych we wspólnej a zgodnej służbie sztuce rodzinnej.

Niestety, w żadnej chyba dziedzinie sztuki niema tak silnie zaakcentowanej rozbieżności pojęć i dążeń, jak w życiu muzyków naszych

Brak tu chęci zrozumienia wzajemnego, wzajemnych ustępstw, brak szczerości i prostoty w stosunkach, spotyka się natomiast zadziwiający antagonizm między muzykami, wzajemne „podstawianie sobie nóg" na drodze artystycznej i t. p. smutne objawy niedostatecznej kultury duchowej. Muzycy nasi często zapominają, że są tylko pośrednikami między ogółem społeczeństwa, a wzniosłym Parnasem sztuki muzycznej i umieszczają nieraz siebie samych na tym Parnasie, a ci co im nie kadzą, narażeni są z ich strony na gromy i pociski. Zapominamy też często, że właśnie pierwszą oznaką prawdziwej kultury artystycznej jest brak szerzącej się u nas zarozumiałości, oraz szczerość i prostota w obcowaniu, szczególniej z kolegami muzykami młodszymi. U nas jednostki, nie lubiące się reklamować i pozować na „wielkich" zostają najczęściej w cieniu, mimo prawdziwego talentu i są lekceważone przez ogół. Są to skutki źle pojmowanej kultury artystycznej, skutki zróżniczkowania naszego świata muzycznego, braku kontaktu szczerego między sobą, braku wreszcie środowiska, w którym wszyscy mogliby zabierać głos i pracować wspólnie ku szerzeniu kultury muzycznej w kraju. Właśnie przy Filharmonji Warszawskiej powinny się skupić nasze siły wykonawcze większe i mniejsze oraz tu na p i e r w s z e m m i e j s c u powinny być wykonywane utwory polskie od najstarszych do najnowszych włącznie. Wobec tak szeroko zakrojonego planu Filharmonji, dyrekcja artystyczna tej instytucji nie może się składać li tylko z jednej osoby, choćby najlepsze chęci mającej. Komisja kwalifikacyjna przy Filharmonji powinna wprowadzać na estradę wszystkie nadające się do wykonania utwory polskie, bez różnicy na kierunek ich autorów. Wszelka stronność w tym lub owym kierunku jest tu niedopuszczalną! Należy przyzwyczaić i zainteresować publiczność polską do słuchania muzyki własnej. Niestety nam dotąd imponują tylko nazwiska cudzoziemskie, utwory obce, a szczególną słabość czujemy do muzyki niemieckiej i rosyjskiej.

W programach Filharmonji Warszawskiej widzimy dobitnie brak polskiej ideologji. Na koncertach spotykamy przeważnie wykonawców obcych, repertuar obcy i co najsmutniejsze... obcą publiczność.

Recitale artystów polskich w sali Konserwatorjum odbywają się przeważnie w pustej prawie sali, szczególnie o ile program artysty zawiera jakieś nowe utwory polskie! Jakiż impuls do pracy może czuć kompozytor polski zamieszkały w swym kraju, jeśli jego utworów nikt nie chce ani wydawać, ani wykonywać, ani słuchać?

Jakby to dobrze było, gdyby każdy muzyk polski czuł, że pierwszym obowiązkiem jego jest stać na straży sztuki ojczystej, tak jak obowiązkiem żołnierza naszego jest stać na straży granic Rzeczypospolitej.

Obudźmy się więc wreszcie z tej karygodnej apatji społecznej do muzyki naszej, niech zajmie ona wreszcie należne jej miejsce w kulturze duchowej narodu!

Aleksander Wielhorski.

W ROCZNICĘ ZGONU KONSTANTEGO GORSKIEGO

LIST OTWARTY DO POZN. ZW. MUZYKÓW W SPRAWIE WZNIESIENIA POMNIKA K. GORSKIEMU

W porozbiorowej Polsce wszyscy byliśmy „na obczyźnie", często nieświadomie składając na ołtarzu przybranej państwowości i obcej nam kultury twórczy wysiłek swoich dzieci, przyczyniając się tem do szybszego pochodu kulturalnego i cywilizacyjnego naszych zaborców.

Tylko dla niewielu warunki tak szczęśliwie się ułożyły, że mogli ostać się wśród swoich i pracą własną zaspakajać ojczyste potrzeby. Słuszne to i zresztą... nietrudne, gdyż była to jedyna płaszczyzna zastosowania się życiowego.

Jakżeż było odmiennem stanowisko życiowe Polaka „obczyźnianego"? — jego praca dla swoich „na odległość" często nie dająca nawet moralnego zadowolenia!

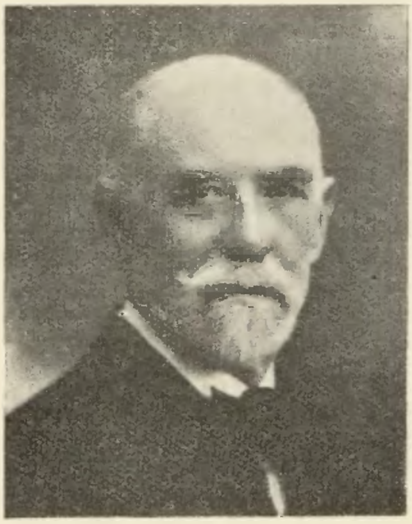
Nie zrażali się, gdyż wierzyli, że praca ich będzie świadczyć tylko o żywotności ducha Polski i że suma wysiłków zadecyduje w chwili odpowiedniej o powstaniu samej Najjaśniejszej.

Była to robota na dalszą metę zakrojona.

Na osiągnięcie celu wytrwale czekało niejedno pokolenie.

A wytrwałość czerpało ono w sile osobistej i doniosłości twórczych czynów swoich przewodników — luminarzy, nieraz nawet nieznanych w kraju.

Jednym z nich niewątpliwie był ś. p. Konstanty Gorski, syn Ziemi Wileńskiej, który swojem życiem i imponującą działalnością, niezmiernie pożyteczną, dal wzór polskiego luminarza na rosyjskiej obczyźnie.



KONSTANTY GORSKI

Pasmo życia K. Gorskiego przedwcześnie przecięło się w Poznaniu, dokąd na krótko przed śmiercią (31 maja 1924 r.) zaniosły Go rozhukane fale ludzkich namiętności i o jeden kopiec na cmentarzu Górczyńskim powiększyły liczbę „nieznanych mogił", których czas zazwyczaj nie szczędzi i rychło skazuje na zagładę...

Tego nie powinna się doczekać mogiła Konstantego Gorskiego, która jest drogą dla potomnych.

Muzycy w Poznaniu mają teraz obowiązek piękny i nietrudny — zatroszczyć się o uporządkowanie świeżej mogiły K. Gorskiego i wznieść na niej pomnik, odpowiedni pamięci wielkiego muzyka i obywatela polskiego.

Śmierć Konstantego Gorskiego odbiła się echem bolesnym. W pierwszej linji muzycy warszawscy, rozumiejąc potrzebę upamiętnienia Gorskiego, zarządzili wówczas w redakcji „Rytmu" wydanie broszury, na którą złożył się szczegółowy życiorys zmarłego, skreślony przez niżej podpisanego*).

Dochód z broszury ma być przeznaczony na „Fundusz wzniesienia pomnika ś. p. Konst. Gorskiego na cmentarzu Górczyńskim w Poznaniu". Broszura swą rolę pierwszej cegły niezawodnie spełni.

Akcja wzniesienia pomnika znakomicie się podźwignie, jeżeli Poznański Związek Muzyków ukonstytuuje odpowiedni Komitet, a ten przyczyni się do zorganizowania trzech wielkich koncertów w Poznaniu, Warszawie i Wilnie, złożonych z utworów K. Gorskiego.

Jeżeli należycie zakrzątnąć się koło sprawy tych koncertów, Komitet uzyska fundusz, który wystarczy na wzniesienie pomnika.

Dobra wola i rzucona tu myśl niech staną się czynem, do którego podjęcia się wzywam niniejszym listem otwartym Związek Muzyków w Poznaniu.

Edward Wrocki.

O PIEŚNI GADEGO NA CZEŚĆ POLSKI

Po przeczytaniu interesującego artykułu p. J. M. p. t. „Czemu fale Wisły tak wezbrały", pośpieszam donieść, że w 1902 r. „Echo Muzyczne" redagowane wówczas przez ś. p. Aleksandra Rajchmana, w numerze 48-ym z 1902 r. umieściło dodatek nutowy, opatrzony numerem porządkowym wydawniczym 145-tym pieśń z towarzyszeniem fortepianu W. Gadego p. t. „Piosenka o Wiśle". Jest to nic innego, jak tylko ta sama pieśń; której tekst, w tłumaczeniu p. Fr. Reinsteina ze względów cenzuralnych rosyjskich tak się przedstawia:

Czemu łono Wisły pieszczotliwie wzdyma się?
Czyich dzisiaj pocałunków i uścisków chce?
Ciche jakby słowa szemrzą z jej szarawych fal:
Pójdźże do mnie chłopcze luby, ja cię porwę w dal!

Zdradnie toczy Wisła wody, pianą webi swą,
Blady chłopiec nad jej brzegiem skarży dolę złą.
Użal że się, szara rzeko nad ogromem burz,
Co złamały młode życie o zaraniu już!

Osusz ty mi łzy sieroce, moje łzy sieroce,
Bo nie dla mnie wonie wiosny i na kwiatach sny!
Użaliła się Wisełka, rozbujała się,
Pójdź, ukoję twoje smutki i cierpienia twe!

Otworzyła swe objęcia, krótki słychać krzyk:
Jasna głowa mknie na fali, już i ślad jej znikł.
Tylko głośniej szumią wody, wirem fala drga,
Pochłonęła młode życie losów dola zła!
Pochłonęła młode życie losów dola zła!
Pochłonęła młode życie losów dola zła!"

*) Konstanty Gorski. Życie i działalność 1859—1924 Skreślił *Edward Wrocki.* Warszawa MCMXXIV. 8⁰, 15 + 1 nl. str. Z portretem.

Gdy się widzi te słowa, mimowoli przychodzi na myśl znana pieśń Szopena do słów Wincentego Pola na tle rewolucji 1830 r. p. t. „Lecą liście z drzewa", której słowa ze względów cenzuralnych również po przekręcano w najokropniejszy sposób, dając jej tytuł „Sierota" w wydaniu jubileuszowem pieśni Szopena 1810 22/2 1910 nakładem Gebethnera i Wolffa. Dopiero po rewolucji rosyjskiej z 1905/6 r. ukazały się właściwe słowa w nowych wydaniach tej pieśni. Takie to dziwolągi i karygodne fałszowanie tekstów robiono ze względów na cenzurę rosyjską!

Warto, żeby która z firm naszych wydawniczych zechciała wydać piękną pieśń o Polsce W. Gadego do słów Carstena Haucha w wiernem polskiem tłumaczeniu.

Feliks Starczewski.

TROSKA O ORKIESTRY WOJSKOWE

Wysiłki zmierzające do stworzenia wielkiej armji narodowej postawionej na stopie nawskroś nowożytnej cechują dzisiejszą pokojową pracę Ministerstwa Spraw Wojskowych. W pracy tej musiało się też znaleźć miejsce, czas i pieniądze dla spraw orkiestr wojskowych, tego tak niezmiernie ważnego czynnika w życiu kulturalnem dzisiejszej armji. Jeżeli we wszystkich armjach świata poświęca się sporo uwagi orkiestrom, to u nas zagadnienia związane z ich stanem i rozwojem muszą być podwójnie troskliwie brane pod uwagę. W Polsce bowiem orkiestry wojskowe pełnią nie tylko zadania wybitnie złączone z wyszkoleniem wojska, ale też odgrywają niezmiernie ważną rolę kulturalną. Mamy przecież garnizony rozsypane wzdłuż rubieży wschodnich Rzeczypospolitej, a rozlokowane częstokroć w tak zapadłych miejscowościach, że orkiestra pułkowa staje się jedyną radością i rozrywką dla żołnierza niosącego swój trud serdeczny w służbie dla Ojczyzny. Czyż dziwnem być może, że w zrozumieniu tych warunków, Ministerstwo Spraw Wojskowych taką życzliwą troską otacza swe orkiestry i tak usilnie oto zabiega, aby je postawić na możliwie najwyższym poziomie?

W Departamencie I Piechoty znajduje się referat orkiestr wojskowych.

Od lat kilku pracował w nim z głębokiem zamiłowaniem kpt. Stefan Lidzki - Śledziński, znany czytelnikom „Wiadomości Muzycznych". Obecnie kto inny ślęczy nad aktami, jakie z całego państwa napływają w sprawach orkiestr. Niezmiernie wiele już zrobiono, ogrom jednak prac jeszcze czeka na załatwienie ostateczne. Z najwyższem uznaniem podnieść tu należy zainteresowanie, jakie okazywał tym wszystkim zagadnieniom były szef Departamentu I gen. Wróblewski, podobnie jak też i praca obecnego szefa Departamentu płk. Szt. Gen. Wierońskiego pełna niezmiernej dbałości i troskliwości o powierzone mu losy orkiestr wojsk. wywołać musi najgorętsze słowa czci i uznania u tych wszystkich, którzy zdają sobie sprawę ze znaczenia muzyki w wojsku.

Chcąc w krótkości bodaj sprecyzować te wszystkie zadania, jakie ciążą na barkach odpowiedzialnych za nie czynników w Ministerstwie Spraw Wojsk. trzeba by podzielić je na szereg grup, które razem wziąwszy składają się na całokształt tej pracy. Najważniejszą obecnie sprawą jest kwestja ustalenia stanowiska kapelmistrzów. Przez długi szereg miesięcy a nawet lat sprawa ta nie mogła doczekać się definitywnego rozstrzygnięcia. Trudności najróżnorodniejsze stały temu w drodze. Dopiero ostatnie dnie przyniosły odrobinę nadziei, że przecież i z tych kłopotów znajdzie się wybrnięcie. Na posiedzeniu Komisji Sejmowej jednogłośnie uchwalono przyznanie kapelmistrzom praw oficerskich. Jestto w każdym razie potężny krok naprzód w rozwiązaniu trudnego problemu. Ale teraz trzeba będzie załatwić jeszcze tysiąc formalności związanych z przemianowaniem i z weryfikacją obecnych kapelmistrzów, a to wszystko pochłonie i sporo pracy i moc czasu.

Drugim niezmiernie ważnym problemem jest sprawa wyszkolenia orkiestr. Łączą się z nią nietylko zadania nad wojskowem ustaleniem przepisów musztry orkiestr wojskowych, ale też i zagadnienia związane z podniesieniem poziomu artystycznego orkiestr, wyszkoleniem fachowem grających, oraz wytworzeniem repertuaru *rodzimego*.

Dotychczas jeszcze ciąży na orkiestrach wojskowych cienka i z każdym dniem cieńsza, ale przecież jeszcze pod niejednym względem cudzoziemska, na państwach zaborczych wzorowana patyna naleciałości. Całkowite jej usunięcie równoznaczne będzie z wprowadzeniem *polskiego* regulaminu musztry dla orkiestr.

Następnie zabiega M. S. Wojsk. o *„unarodowienie"* repertuaru naszych orkiestr. Ciągle bowiem jeszcze pokutują w nich marsze znane z armji zaborczych, mało ciekawe potpourri niemieckie, bezwartościowe „romanse" rosyjskie i cała masa innej tandety naniesionej Bóg wie skąd, a stojącej na zawadzie rozwojowi polskiej muzyki. Wydawanie t. zw. repertuaru oficjalnego, składającego się z utworów *wyłącznie polskich kompozytorów, popieranie bodaj moralne, twórczości rodzimej, przy specjalnem uwzględnieniu prac i kompozycji napisanych przez naszych kapelmistrzów, subwencjonowanie o ile możności polskich nakładów nutowych*, oto drogi, jakiemi zdąża M. S. Wojsk. do swych celów.

Niezależnie od tego stara się M. S. Wojsk. o podniesienie poziomu artystycznego kapelmistrzów, oraz o pogłębienie wiedzy muzycznej i umiejętności gry u orkiestrantów. W tym celu wydano już bardzo szczegółowo opracowaną „instrukcję o przeszkoleniu orkiestrantów zawodowych", w najbliższej przyszłości zaś zostanie oddana do druku „instrukcja o wyszkoleniu orkiestr", która obejmie całokształt pracy nad postawieniem zespołów orkiestralnych na możliwie najwyższem niveau, osiągalnem dla orkiestr wojskowych.

Niekoniec na tem. Ciężkie warunki powojenne nie pozwalają niektórym orkiestrom na odnowienie zużytych lub sprawienie nowych instrumentów. Tymczasem zaś gdzieniegdzie, zwłaszcza w garnizonach małych, gdzie zarobkowanie nie daje wiele zysków, stan instrumentów stale się pogarsza, zwłaszcza jeśli się zważy, że niejednokrotnie orkiestry używają instrumentów starych, pochodzących ze zdobyczy wojennej, zniszczonych wskutek wieku i przejść burzliwych. I w tych wypadkach życzliwą dłoń pomocną podaje M. S. Wojsk., udzielając z niewielkich

kredytów zaliczek na pokrycie zaciągniętych przez poszczególne orkiestry zobowiązań, lub też sprawiając całe nowe komplety instrumentów. Niewiele narazie coprawda da się zdziałać w tym roku w tym zakresie, ale należy liczyć się z tem, że już rok najbliższy przyniesie polepszenie sytuacji, a potem co rok będzie lepiej i lepiej.

Oto w najogólniejszych zarysach zadania i prace M. S. Wojsk. dla dobra orkiestr wojsk. Podałem te uwagi dlatego, aby u szerokiego ogółu czytelników wzbudzić zainteresowanie dla orkiestr wojskowych. Jak dotąd bowiem to społeczeństwo nasze zbyt obojętnie odnosi się do nich, widząc w nich — poza sporadycznemi wypadkami — wyłącznie zespoły marszowe, przeznaczone do tego, aby rozgłośnym dźwiękiem trąb i instrumentów perkusyjnych towarzyszyły oddziałom maszerującym lub wspomagały je raźną rytmiką w przeglądach i defiladach. Dola tych orkiestr i ciężka walka o byt, jaką muszą staczać, niewiele obchodzi tych obojętnych widzów z najszerszych sfer społeczeństwa. A już najmniej ze wszystkiego interesuje ich fakt, że i w pracy orkiestr wojskowych jest cząsteczka, i to może nienajgorsza, tych wielkich wysiłków, jakie zmierzają do odrodzenia i pomyślnego rozwoju naszej muzyki narodowej.

Bogusław Sidorowicz.

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI POLSKIEJ KAPELI LUDOWEJ

Polska Kapela Ludowa, mająca na celu propagandę pieśni ludowej wśród najszerszych mas, zbieranie i wydawanie materjałów etnograficznych oraz uświadamianie i przekonywanie ogółu o wysokiej wartości naszych rodzimych prymitywów, zdołała w ubiegłym sezonie spełnić swe zadanie w dużej mierze, dała bowiem 25 koncertów złożonych z pieśni ludowych różnych krajów i ziem.

Obok szeregu koncertów polskich, jeden koncert poświęcony był muzyce ludowej bułgarskiej i jeden muzyce ludowej włoskiej. Obydwa te koncerty miały znaczenie nietylko kulturalne ale i polityczne w pewnej mierze, bowiem obecni byli na nich przedstawiciele państ odnośnych, ciało dyplomatyczne nasze i obce, oraz najwybitniejsze jednostki naszego społeczeństwa i w obu wypadkach publiczność manifestowała spontanicznie na rzecz obu narodów. Zaznaczyć trzeba, że Polska Kapela Ludowa jest jedyną instytucją, która *walczy z internacjonalizmem muzycznym* zalewającym Polskę i która ma za zadanie zapoznawanie obcych narodów i ich sztuki rodzimej, złożonej z pieśni, z naszym narodem i odwrotnie.

Koncerty Polskiej Kapeli Ludowej odbywały się przeważnie w sali Konserwatorjum, po cenach od 20 groszy, znaczna ich część jednak wykonana została w różnych krańcach miasta, w szkołach powszechnych, seminarjach, w Radzie Miejskiej, w teatrach Bogusławskiego i Popularnym i t. d.

Poza muzyką bułgarską i włoską, najbardziej uwzględniona była pieśń ludowa ziemi Wileńskiej i Kaszubskiej. Ogółem wykonano około 80-ciu pieśni i kolend, kilkunastu kompozytorów polskich i kilku kompozytorów innych narodowości.

Większa część koncertów kapeli była zupełnie bezpłatna, wykonana jedynie w celach kulturalnych i propagandowych, reszta dała pokrycie kosztów i niewielki dochód na potrzeby organizacyjne.

Że koncerty kapeli o cenach dostępnych nawet dla najbiedniejszej jednostki, odniosły pożądany skutek i przyczyniły się w dużej mierze do rozbudzenia zamiłowania i do zrozumienia twórczości ludowej, najlepszym dowodem jest to, że z każdym koncertem przybywało słuchaczy i coraz większe zainteresowanie dawało się odczuwać wśród publiczności. Nie jestto jeszcze zupełnem osiągnięciem celu, jest jednakże wielkim krokiem naprzód, na drodze do wzniesienia najcenniejszego skarbu narodowego, pieśni ludowej, na wyżyny na których stać powinna.



STANISŁAW KAZURO

Polska Kapela Ludowa wydała 12 zeszytów pieśni ludowych z których kaszubskie, wileńskie i wiele polskich były dotychczas zupełnie nieznane. Prócz tego Kapela wychowała w ciągu kilku lat około 15 dyrygentów i nauczycieli śpiewu, którzy dziś samodzielnie pracują, w myśl jej idei, na różnych terenach Rzeczypospolitej.

Polska Kapela Ludowa nie ustanie w pracy, dopóki nie uda jej się rozbudzić w szerokich sferach naszego społeczeństwa przekonanie o potrzebie rozwoju, kultywowania i miłowania utworów rodzimych, dopóki cele jej i ideały nie staną się koniecznością i dążeniem wszystkich organizacji muzycznych i dopóki Pieśń Ludowa nie stanie na równi z innemi przejawami Sztuki Narodowej.

O KONSERWATORJUM PARYSKIEM

Conservatoire National de Musique et de Déclamation.
14 rue de Madrid Paris.

Zanim powstała państwowa szkoła dla powszechnego nauczania muzycznego, istniała w Paryżu obok założonej przez Lully'ego w 1672 roku Królewskiej Akademji

Muzycznej (Opera) szkoła śpiewu. Szkoła ta przetrwała aż do początków XIX stulecia, lecz jej organizacja wewnętrzna i otrzymywane rezultaty dawały wiele do życzenia; wszystkie jej niedomagania (sformułowane przez Gossec'a) zostały ogłoszone drukiem przez p. Konstantego Pierre w pracy, p. t. „L'Ecole de chant de l'Opéra (1672—1807)".

Dla zaradzenia temu stanowi rzeczy, powstała w roku 1784 na mocy rozporządzenia rady koronnej Królewska szkoła śpiewu i deklamacji lirycznej; celem jej było nauczanie przedmiotów, niezbędnych dla muzyki królewskiej i Opery. W roku 1786 została z nią połączona szkoła deklamacji dramatycznej, zasilająca stale Teatr francuski. Pierwsza z tych szkół z trudem wytrwała do roku 1795, druga zaś została zamknięta na mocy decyzji króla w roku 1789. Historję obu szkół przedstawił p. Konstanty Pierre w pracach: „L'Ecole Royale de Chant (1784—1795)" i „Les Anciennes Ecoles de Déclamation dramatique (1756—1789)".

W roku 1790 paryskie władze municypalne wzięły na swój koszt zespół, złożony z 45 muzyków i uczniów z rezerwy gwardji francuskich, zebranych z dniem 14 lipca 1789 roku z inicjatywy Bernarda Sarrette; liczba ta wkrótce zwiększona została do 70 wykonawców, z którymi Komuna stworzyła, na ich propozycję w roku 1792, bezpłatną szkołę muzyczną gwardji narodowej dla 120 uczniów. Dzięki staraniom Sarrette'a, konwencja, dekretem z dnia 8 listopada 1793 roku, objęła tę szkołę w posiadanie, tworząc z niej Narodowy Instytut Muzyczny (Institut national de musique), który wkrótce, na mocy ustawy z dnia 3 sierpnia 1795 roku, przemianowany został na Konserwatorjum Muzyczne. Konserwatorjum, złożone ze 115 artystów i zobowiązane kształcić bezpłatnie 600 uczniów, zastąpiło Królewską szkołę śpiewu i Szkołę muzyczną gwardji narodowej, zamknięte dekretem z dnia 3 sierpnia 1795 roku. Wszyscy profesorowie tamtych szkół znaleźli miejsce w nowej szkole. Historję powstania Konserwatorjum Muzycznego opisał szczegółowo p. Konstanty Pierre w dziele p. t. „B. Sarrette et les Origines du Conservatoire", w innej zaś pracy, p. t. „Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire", przedstawił on prace pozaszkolne, jakich podjęli się założyciele Konserwatorjum w okresie wstępnym (1794—1813), a więc: udział w świętach publicznych, ogłaszanie hymnów dla tych ceremonji, utworów klasycznych, metod, partji solowych i t. p. W roku 1796 Konserwatorjum zainstalowało się w części lokalu Menus-Plaisirs. W 1806 roku, na mocy rozporządzenia, ustanowiono internat dla 12 uczniów i 6 uczennic; internat zwinięty został w roku 1870. Obecna organizacja Konserwatorjum, oparta na rozporządzeniu ministerjalnem z dnia 8 października 1905 roku, zawiera tylko eksternat. W roku 1911 Konserwatorjum przeniesione zostało do nabytego przez Państwo gmachu dawnego klasztoru Jezuitów, mieszczącego się przy rue de Madrid, 14. Niezbędną przebudową zajął się architekt Blavette.

Na mocy wyżej wymienionego rozporządzenia (8 paźdz. 1905 r.), Konserwatorjum składa się ze szkoły muzyki, szkoły deklamacji, bibljoteki i muzeum; nauka jest bezpłatna; na czele tej instytucji stoi dyrektor, mianowany przez ministra oświaty; dyrektora, w razie nieobecności lub choroby, zastępuje delegat ministerjalny.

Pod zwierzchnią władzą dyrektora znajdują się: szef kancelarji i jego zastępca dla wewnętrznej dyscypliny, urządzeń i rachunkowości, bibljotekarz, kustosz muzeum, niżsi urzędnicy i ajenci.

Ciało profesorskie składa się: z profesorów tytularnych, prowadzących zlecone wykłady, akompanjatorów i repetytorów. Profesorowie tytularni, prowadzący zlecone wykłady i akompanjatorzy, mianowani są przez ministra na przedstawienie dyrektora i propozycję Rady wyższej nauczania (Conseil supérieur d'enseignement).

Każdy profesor zobowiązany jest udzielać w Konserwatorjum trzech dwugodzinnych lekcji tygodniowo, zaś profesorowie kompozycji tylko dwu lekcji.

Dyrektor zarządza całem konserwatorjum; w tem, co dotyczy nauczania, są mu przydzielone dwa organy doradcze: jeden dla nauk muzycznych, drugi dla nauk dramatycznych.

Można jedynie żałować, że nie przewidziano dostatecznie olbrzymiego wzrostu zbiorów, tak że wszystkie sale są już przepełnione. Zwłaszcza muzeum będzie trzeba w najbliższym czasie powiększyć.

Dyrektorzy Konserwatorjum od chwili założenia:

Od założenia 1795 do 1815 — Sarrette;
„ „ 1815 „ 1822 — Perne;
„ „ 1822 „ 1842 — Cherubini;
„ „ 1842 „ 1871 — Auber;
„ „ 1871 „ 1896 — Ambroise-Thomas;
„ „ 1896 „ 1905 — Teodor Dubois;
„ „ 1905 „ 1920 — Gabrjel Fauré;
„ „ 1920 — Henryk Rabaud, Oficer Legji Honorowej, członek Instytutu (Institut de France).

Bibljoteka i Muzeum.

Bibljoteka Konserwatorjum powstała w tym samym czasie, co i samo Konserwatorjum. Art. X ustawy z dnia 5 sierpnia 1795 roku powiada:

„Przy Konserwatorjum zostaje utworzona narodowa bibljoteka muzyczna; składa się ona z kompletnego zbioru partytur i prac, traktujących o muzyce, z dawnych i cudzoziemskich instrumentów muzycznych, a z będących w użyciu wchodzą w skład bibljoteki te instrumenty, które, dzięki ich doskonałości, służyć mogą za model.

Przedmioty, mające wejść w skład bibljoteki konserwatoryjnej, wybrane będą ze składu, utworzonego przez tymczasową komisję sztuk pięknych i komisję artystów muzyków, których członków zamianuje wydział oświecenia."

Od czasu powstania tych pięknych, największych tego rodzaju zbiorów, nastąpiło już po sobie dziesięciu bibljotekarzy: Fryderyk Eler, Langlé, ksiądz Roze, Perne, Fétis, Bottée de Toulmon, Berlioz, Felicjan David, M. J. B. Weckerlin, Tiersot i Henryk Expert.

Bibljoteka liczy przeszło 22.000 tomów partytur, 850 podręczników gry na rozmaitych instrumentach, 550 rozpraw naukowych z dziedziny harmonji, fugi i kompozycji. Podręczniki solfegia, śpiewu kościelnego i śpiewu przed-

stawiają około 5.000 tomów; literatura muzyczna we wszystkich językach europejskich — 3,000 tomów, do których doliczyć należy jeszcze 200 tomów, zawierających blizko 5,000 broszur, traktujących o muzyce, teatrze i tańcu.

Same utwory na śpiew i fortepian przekraczają liczbę 200,000. Bibljoteka ta zawiera również największą kolekcję portretów muzyków śpiewaków i śpiewaczek z całego świata, przekraczającą liczbę 2.000.

Do roku 1870 bibljoteka rejestrowała rocznie 216 prac, mających pewne znaczenie; wkrótce liczba ta wzrosła do 528 prac rocznie, bądź to deponowanych w składzie, bądź to nabywanych. Od roku 1871 skład dostarcza bibljotece konserwatoryjnej od 5,000 do 6.000 prac rocznie; ta ostatnia liczba bywa nawet niekiedy przekraczana.

Muzeum miało powstać jednocześnie z bibljoteką, istniało jednak początkowo tylko na papierze; dopiero w roku 1854 nastąpiło porozumienie między rządem a p. Clapissonem: ten ostatni ofiarował Konserwatorjum swoje zbiory dawnych instrumentów wzamian za mieszkanie i pensję.

20 listopada 1861 roku nastąpiło uroczyste otwarcie dwuch sal muzeum z p. Clapissonem jako kustoszem; następcą jego był Gustaw Chouquet. Obecnie kustoszem muzeum jest p. R. Brancour.

W specjalnie zbudowanym gmachu przy rue de Madrid obszerne sale, dobrze oświetlone, zawierają wszystkie zbiory, niegdyś rozproszone, o których istnieniu większość zwiedzających dawne Muzeum i Bibljotekę nie wiedziała. Wystawa obecna jest zatem rewelacją.

Olbrzymia praca przeniesienia tych znakomitych zbiorów do nowego lokalu i ich rozmieszczenie (1912) jest dziełem p. Hugon-Roydor, zastępcy szefa kancelarji.

TABLICE MUZYCZNE W OPRACOWANIU STELLI SZCZEPKOWSKIEJ

Racjonalne nauczanie muzyki w szkole, prowadzi nietylko do umuzykalnienia młodzieży, które jest jednym z celów wychowania estetycznego ,ale też do rezultatów o znaczeniu ogólno - wychowawczem. Nic też dziwnego, że w nowoczesnej szkole polskiej wiele poświęca się uwagi nauczaniu muzyki i śpiewu.

Nauczyciel muzyki jednak, chcąc cele wymienione osiągnąć, musi zwalczać szereg trudności, do których należy przedewszystkiem brak odpowiednich pomocy naukowych. I dlatego z prawdziwem zadowoleniem powitać należy każde usiłowanie dania szkole tego rodzaju pomocy naukowych, zwłaszcza, pomocy rodzimego pomysłu i wykonania.

Z prawdziwą też przyjemnością rejestrujemy tutaj ukazanie się „Tablic muzycznych", opracowanych przez p. Stellę Szczepkowską, a wydanych przez księgarnię św. Wojciecha w Poznaniu.

P. Szczepkowska, znana w Warszawie nauczycielka muzyki w szkołach średnich i organizatorka działu muzycznego w sali polskiej na wystawie szkolnej we Florencji tak określa zadanie swoich tablic: „Celem tablic jest oddziaływanie na pamięć wzrokową w szczególności tam, gdzie słuchowej wcale niema, lub jest bardzo nikła. Prócz tego tablice mają być pomocne przy tłumaczeniu tej ścisłej logiki muzycznej, która się przewija przez całą teorję muzyki, a wreszcie mają być wzorem kaligrafji muzycznej dla tych, którzy zaczynają się uczyć nut".

Tablic muzycznych jest ogółem osiemnaście. Obejmując zaś pierwsze cztery lata nauki w szkole średniej, stanowią cykl, który pod względem treści może być podzielony na cztery serje.

W „krótkiem objaśnieniu" do tablic muzycznych, stanowiących cykl „z zasad muzyki", autorka zaznacza, że są one wstępem do tablic harmonicznych i historycznych, które są w przygotowaniu. Życzyć sobie należy, aby tablice te ujrzały jaknajprędzej światło dzienne, w ten sposób bowiem szkoła średnia mieć będzie możność uprzystępnienia młodzieży całokształtu wiedzy muzycznej metodą poglądową.

STANISŁAW MALECZEK: SZKOŁA GRY NA SKRZYPCACH. LWÓW WYD. SEYFARTH. STR. 246.

Przedewszystkiem uznanie dla wydawcy! Tylko szkoła, a jakże estetycznie wydana. Doskonały biały papier, szerokie marginesy i niezwykle piękny i czysty sztych i druk czynią z tego zeszytu wzór dla sztycharzy i wydawców naszych. Jest to dowód, że nasze wydawnictwa muzyczne niekoniecznie niedbałością, brzydotą i tandetą odróżniać się muszą od innych. Szkoda, że z wykwintem wydania nie idzie w parze treść szkoły. Piękno treści podręcznika polega na ścisłem usystematyzowaniu trudności, na logice konstrukcji, na gruntownej znajomości postępu w dziedzinie pedagogiki danego przedmiotu, oraz na zajmującym sposobie oświetlania materjału. Szkoła p. Maleczka zawiera wprawdzie zbiór melodyj i ćwiczeń różnych autorów znanych, oraz ćwiczenia początkowe pomysłu autora szkoły, ale z tego wszystkiego nieprzebija troska o rozwiązanie problemów nauczania gry skrzypcowej, problemów — o których dziś już nie wolno niewiedzieć! Pouczenia o trzymaniu skrzypiec i smyczka, o postawie i t. d. wykazują cześć autora dla „świętej tradycji", a właściwie — dla bezkrytycznego hodowania i przekazywania innym błędów, których działanie niweczy istotny rozwój techniki gry, a wraz z tem zniekształca całą grę, czyni ją nieudolną i nieestetyczną. Autor oddaje się złudzeniom, że podręcznik może zastąpić nauczyciela, wskutek czego szkoła jego jest przeładowana najróżnorodniejszemi opisami i wskazówkami, podanemi w stylu prymitywnym, posługującym się często określeniami np. „piórkowanie ręki lewej" oznacza tremolo. Ponieważ autor w dodatku niewiele ma do powiedzenia od siebie, i żadnej nowej myśli nie dorzuca, więc wspaniały rozmach wydawcy wydaje się być chybiony.

R. A.

KRONIKA

150-TA ROCZNICA ISTNIENIA TEATRU NARODOWEGO.

W dn. 8 maja obchodzona była 150-ta rocznica istnienia teatru Narodowego (1774) w Warszawie i 160-ta rocznica założenia teatru Królewskiego (1765).

Na program muzyczny (rozpoczęły fanfary Emila Młynarskiego pod batutą tegoż) uroczystości złożyły się następujące dzieła: uwertura z pierwszej (1778) opery polskiej „*Nędza uszczęśliwiona*" — Macieja Kamieńskiego i Wojciecha Bogusławskiego oraz uwertura z opery „*Agatka*" Jana Dawida Hollanda, a na zakończenie był dany ówczesny balet p. t. „Sąd Parysa" z muzyką Glucka w wykonaniu artystów baletu opery.

SPRAWA KAPELMISTRZÓW WOJSKOWYCH.

Na posiedzeniu komisji wojskowej sejmu, w dn. 14 maja r. b. rozważana była ustawa o kapelmistrzach, którą referował pos. Liberman (P. P. S.).

Sprawa ustalenia stanowiska kapelmistrzów wojskowych w drodze specjalnej ustawy o obowiązkach i prawach kapelmistrzów rozwiązana w sposób następujący: Kapelmistrze wojskowi będą zaliczeni do korpusu oficerów administracyjnych, w którym będzie utworzona grupa kapelmistrzów. Wszystkie obowiązki i prawa, wynikające z ustawy o podstawowych obowiązkach i prawach oficerów obejmować będą wobec tego również i kapelmistrzów wojskowych, jako oficerów korpusu administracyjnego. W drodze ustawodawczej ustalone będą tylko warunki mianowania podporucznikiem korpusu oficerów administracji, w grupie kapelmistrzów wojskowych. Warunkami temi będą:

a) wykształcenie ogólne w zakresie conajmniej 6 klas szkoły średniej; b) dyplom wyższej szkoły muzycznej uznanej przez państwo; c) odbycie ustawowe przewidzianej służby wojskowej i ukończenie szkoły podchorążych rezerwy; d) kwalifikacje służbowe i moralne bez zarzutu.

W ten sposób sprawa kapelmistrzów wojskowych znajdzie ostateczne uregulowanie. Zaliczenie kapelmistrzów do korpusu oficerów administracyjnych (administracja funkcyjna) daje im możność awansu do stopnia majora włącznie. Kapelmistrze wojskowi, pełniący obecnie służbę na stanowiskach kapelmistrzów, jako urzędnicy wojskowi, byliby przemianowani na oficerów administracyjnych w odpowiednich stopniach w myśl istniejących rozporządzeń o przemianowaniu urzędników wojskowych na oficerów.

Na rozszerzenie wielce pożytecznej działalności muzycznej referatu kultury i oświaty magistratu m. st. Warszawy, przyznano 20,000 zł.

ZRZESZENIE PRZEMYSŁU MUZYCZNEGO.

Sekretarjat Zrzeszenia zwraca się za pośrednictwem red. „Wiadomości Muzycznych" do wszystkich wytwórców o skierowywanie wszelkich spraw tyczących się przemysłu muzycznego do Sekretarjatu Zrzeszenia, mieszczącego się w Warszawie, przy ul. Przemysłowej 31 m. 3.

Z LUTNI WARSZAWSKIEJ.

Odbyło się zebranie walne członków „Lutni".

Odczytany protokół z ostatniego zebrania ogólnego, odbytego w d. 22 grudnia 1924 r. przyjęto i zatwierdzono.

Sprawozdanie zarządu i komisji rewizyjnej odczytane przez sekretarza zarządu, p. Antoniego Markowskiego, w całości zebrani zaakceptowali. Wyjaśnień, dotyczących sprawozdania finansowego, udzielił zebranym członek zarządu p. Jan Kotschedoff.

Wprowadzając w życie w całej rozciągłości nowy statut „Lutni" dokonano wyborów 9 członków Zarządu i 3 członków komisji rewizyjnej. Większością głosów powołano do zarządu pp.: Leopolda bar. Kronenberga, Zygmunta Kaczyńskiego, Antoniego Markowskiego, Witolda Grabowskiego, Stanisława Ringa. Jana Kotschedoffa, Gustawa Kalińskiego, Kazimierę Kasprowiczównę i Janinę Pętkowską. Do komisji rewizyjnej wybrano pp. Aleksandra Junga, Władysława Radziszewskiego i Feliksa Kowalewskiego.

Poza tem zebranie ogólne zatwierdziło 72 osoby na członków rzeczywistych Towarzystwa.

Nie poruszoną na zebraniu grudniowem sprawę pobierania składek od członków popierających uregulowano w ten sposób, że ta kategorja członków opłacać ma składki w wysokości 50 proc. składek, pobieranych od członków czynnych. Jednorazowe wpisowe, tak dla członków czynnych, jak i popierających, określono na złotych 5.

Dyskutowano również nad sprawą 40-lecia istnienia „Lutni", która ściśle się łączy z 40-leciem owocnej pracy jej współtwórcy, dyrektora Piotra Maszyńskiego. Sprawę tę przekazano zarządowi, który wybierze specjalną komisję i wespół z nią omówi szczegóły obchodu. Uroczystość ta przypada na dzień 2 grudnia 1926 roku. Poruszono sprawę ufundowania nowego sztandaru „Lutni", gdyż obecny sztandar zasługi, jakim się posługuje „Lutnia" przy występach publicznych, niezbyt się tłumaczy, albowiem ma znaczenie czysto pamiątkowe dla korporacji.

40-LECIE KOŁA ŚPIEWACZEGO POLSKIEGO.

Jedno z najstarszych i najzasłużeńszych około rozwoju pieśni rodzimej gniazd śpiewaczych — Koło Śpiewackie Polskie w Poznaniu obchodziło 40 rocznicę swego

istnienia. W kościele św. Marcina odbyła się na intencję Koła-jubilata uroczysta Msza w czasie której chór Koła pod kierownictwem swego dyrygenta prof. S. Wiechowicza odśpiewał wyjątki z Wielkiej Mszy C-moll Mozarta; towarzyszył na organach prof. F. Nowowiejski.

Po Mszy św. drużyna śpiewacza udała się pochodem do lokalu p. Jarockiego na uroczyste posiedzenie, które zagaił prezes druh Edmund Piotrowski, witając zasłużonego prezesa Związku p. prof. H. Opieńskiego, dyr. okręgowego prof. W. Raczkowskiego, prezesa okręgu druha Kaczmarka oraz delegacje bratnich Kół, jak Harmonji, Dembińskiego, Szopena, Halki, i Arionu z Poznania, tudzież zamiejscowych drużyn i delegatów związkowych Kół ze Śląska. Poczem sekretarz związku druh K. Barwicki w szczegółowym referacie przedstawił ważniejsze momenty Koła-jubilata w minionych 40 latach. Warto przytoczyć z referatu następujące dane:

W roku 1885 dnia 3 maja za inicjatywą zasłużonego dyrygenta chóru katedralnego dyr. Bolesława Dembińskiego zebrało się większe grono obywateli poznańskich, aby stworzyć na ziemi wielkopolskiej pierwsze Koło śpiewackie. Do Koła tego zapisało się zaraz 55 członków. Rok później istniało już 7 Kół śpiewaczych na ziemi wielkopolskiej. Śmiało rzec można przeto, że Koło Śpiewackie Polskie jest macierzą Kół śpiewackich na ziemi wielkopolskiej. Przy obchodach innych towarzystw, Koło Śpiewackie Polskie zawsze brało czynny udział, nie zrażając się pogróżkami zaborców.

Z UNIWERSYTETU.

W dniu 4 maja r. b. odbyła się w Collegium Minus Uniwersytetu Poznańskiego promocja p. Kazimierza Zielińskiego na doktora filozofji na podstawie pracy muzykologicznej p. t.: „Kompozycje kościelne E. T. A. Hoffmanna". Doktorat powyższy udzielono po raz pierwszy za pracę muzykologiczną. Aktu promocji dokonał prof. Ł. Kamieński w obecności J. M. rektora Dobrzyckiego i dziekana wydziału filozoficznego prof. Sajdaka.

NOMINACJA KS. DR. W. GIEBUROWSKIEGO.

Jak się dowiadujemy otrzymał ks. dr. Wacław Gieburowski dyrygent poznańskiego Chóru Katedralnego wielce zaszczytną nominację na honorowego kanonika katedry Palestryneńskiej, której biskupem jest kardynał Vanutelli.

Tytułu „honorowego kanonika" udziela kapituła Palestryneńska duchownym muzykom kompozytorom i dyrygentom, którzy w specjalniejszy sposób pielęgnują muzykę najgenjalniejszego kompozytora kościoła katolickiego— Palestriny — pochodzącego właśnie z miasta Palestrina i gdzie dłuższy czas piastował urząd dyrygenta chóru katedralnego. Z żyjących duchownych muzyków kościelnych są honorowymi kanonikami katedry Palestryńskiej m. in dyrektor akademji muzyki kościelnej w Ratysbonie Dr. Weinmann, dyrygent chóru papieskiego Lorenzo Perosi dyrygent chóru Lataranskiego Raffaele Casimiri, dyrygent kolońskiego chóru katedralnego prof. Mölders.

Ks. dr. Gieburowski studja swoje fachowe odbywał w akademji muzyki kościelnej w Ratysbonie, w Berlinie i w Wrocławiu, gdzie promował na doktora fil., na podstawie dysertacji muzykologicznej: „Musica magistri Szydlovite". Praca ta ukazała się nakładem księgarni św. Wojciecha. Od roku 1915 jest ks. dr. Gieburowski dyrygentem Poznańskiego chóru katedralnego.

Fakt tak zaszczytnej nominacji ks. dr. Gieburowskiego przyjmujemy z szczerem zadowoleniem. Znaczenie jego kulturalne jest właśnie w chwili obecnej, kiedy świat muzyczny gotuje się do uroczystego obchodu 400 rocznicy urodzin genjalnego polifonisty włoskiego, szczególnie doniosłe. Odznaczenie polskiego muzyka kościelnego, stawia nas jeszcze w jednej dziedzinie równorzędnie obok kulturalnych narodów Zachodu. Odrodzenie klasycznej muzyki wielogłosowej, zapoczątkowane mniej więcej od połowy ubiegłego stulecia, było do niedawna przywilejem niektórych tylko centr muzycznych Europy z Rzymem na czele. Co raz bardziej jednak rozszerzające się zamiłowanie do tej wspólnej i wzniosłej muzyki doprowadziło do niebywałego rozkwitu praktyki odtwórczej polifonji klasycznej. W chwili obecnej muzyka kościelna odznacza się prawie wszędzie tą czystością stylu, jaką miała w epoce renesansu. W Polsce reforma śpiewu kościelnego oparta na Motu proprio Piusa X przeszła prawie bez echa. Nieliczne tylko były wysiłki w kierunku naprawienia istniejących stosunków. Wysiłki takie przyniosły jednakże w niektórych wypadkach bogaty plon i to szczególnie w Poznaniu, odkąd zabrał się do pracy ś. p. ks. dr. J. Surzyński a po jego śmierci ks. dr. W. Gieburowski. W ciągu dziesięcioletniej swojej pracy na stanowisku dyrygenta chóru katedralnego doprowadził on nietylko chór swój do poważnego poziomu artystycznego, lecz zasłużył się szczególnie około szerzenia zamiłowania dobrej muzyki kościelnej w całej Wielkopolsce. Do licznych gratulacyj składanych ks. dr. Gieburowskiemu z okazji zaszczytnej tej nominacji dołącza się i nasza redakcja.

WILNO.

Dn. 24 maja w lokalu teatru Polskiego odbyła się konferencja w sprawie przyszłego sezonu teatralnego, zwołana przez gniazdo wileńskie Związku artystów scen polskich.

Ogromna większość mówców była zdania, że pożądane byłoby utrzymanie opery na sezon przyszły i to opery, która byłaby postawiona na wysokim poziomie artystycznym. Jednak po przemówieniu kierownika wydziału sztuki przy urzędzie delegata rządu, okazało się, że w r. b. budżetowym niema mowy o uzyskaniu jakichkolwiek subsydjów, wobec czego należy pogodzić się z faktem, że w przyszłym sezonie opery w Wilnie nie będzie.

W d. 23 maja został otwarty sezon koncertów wileńskiej orkiestry symfonicznej pod dyrekcją p. Adama Wyleżyńskiego. Na pierwszym koncercie wystąpił jako solista, skrzypek Aleksander Kantorowicz. Koncerty będą się odbywały w ciągu lata trzy razy tygodniowo, we wtorki, czwartki oraz w soboty lub niedziele, na zmianę.

ARTYSTA POLSKI ZA GRANICĄ.

Stanisław Niedzielski młody pianista powrócił ze swego zagranicznego tournée.

P. Niedzielski dał kilkanaście koncertów w Rumunji, Bułgarji, Jugosławji i Czechosłowacji, zapoznając tamtejsze sfery muzykalne z dziełami polskiemi. W Belgradzie ostatni koncert p. Niedzielskiego odbył się pod protektoratem króla Aleksandra, młody artysta wykonał z orkiestrą koncert Różyckiego i Koncert Szopena.
W Pradze p. Niedzielski doznał entuzjastycznego przyjęcia ze strony najpoważniejszej krytyki.

UCZCZENIE SZOPENA.

W dn. 23 maja odbyła się w Marsylji, w obecności licznych wybitnych osób, oraz konsula polskiego, uroczystość wmurowania marmurowej tablicy pamiątkowej na frontonie hotelu Beauveau, w którem Szopen mieszkał 3 miesiące.

Przy tej sposobności wygłoszone zostały odczyty: przez p. Emila Riperta „O George Sand i Mickiewiczu" i przez p. Edwarda Ganche — „O genjuszu Szopena i o Polsce". Uroczystość zakończył koncert szopenowski w wykonaniu p. Marty Bouvaist-Ganche.

ZGON KOMPOZYTORA ŻYDOWSKIEGO.

Niedawno zmarł w Nowym Jorku kompozytor żydowski, Henry Russato, przeżywszy lat 55.

Zmarły był synem kantora synagogi w Łodzi i tam instrumentował, będąc młodym chłopcem muzykę do melodramatu Goldfadena „Ahaswer". Z polecenia Goldfadena zabrał zdolnego chłopca do Ameryki wybitny aktor żydowski, Jakób B. Adler.

Niebawem też za oceanem Russato zasłynął, jako muzyk i kompozytor. Wydane przez niego dwa tomy żydowskich pieśni ludowych zyskały ogromne powodzenie wśród żydów amerykańskich. Przed laty kilku stał się sam kantorem i był jednym z założycieli i dyrektorem chóru „Związku żydowskich kantorów w Ameryce".

Najpopularniejszym jego utworem jest hymn żydowski „Hatikwah".

POBYT S. ROZOWSKIEGO W PALESTYNIE.

Wybitny działacz muzyczny i kompozytor żydowski p. Salomon Rozowski z Rygi, w kwietniu przybył do Palestyny, gdzie bierze gorący udział w organizacji życia muzycznego tego kraju.

Przy jego najbliższym udziale został opracowany memorjał w sprawie stworzenia przy uniwersytecie jerozolimskim specjalnego wydziału muzycznego.

Memorjał już doręczono prof. Weizmannowi, który popiera projekt i przekazał go na rozpatrzenie kolegjum profesorów uniwersytetu.

Pod przewodnictwem S. Rozowskiego odbyło się walne zgromadzenie wszystkich muzyków miejscowych, którzy uchwalili utworzyć „Wszechpalestyńskie Towarzystwo Muzyczne".

Obecnie S. Rozowski zajęty jest organizacją wielkiego koncertu z własnych kompozycyj i pisze muzykę do dramatu „Sen Jakóba", który niebawem ma być tam wystawiony.

WYSTAWA MUZYKOLOGICZNA.

Z okazji międzynarodowego kongresu muzykologicznego, który odbędzie się w Lipsku w dniach 4 — 8 czerwca, urządza komitet tego zjazdu równocześnie wystawę, obejmującą rękopisy muzyczno - historyczne ze zbiorów publicznych i prywatnych oraz dzieła muzykologiczne, będące w handlu księgarskim od r. 1918. Chodzi tylko o dzieła, odnoszące się do międzynarodowego życia muzycznego z zakresu: historji muzyki, biografji, pamiętników zbiorów korespondencyj, publikacyj muzykologicznych, podręczników, filozofji muzyki oraz wiedzy technicznej n. p. budowy instrumentów i t. p. Wystawa mieścić się będzie w miejskim muzeum w ratuszu.

Z okazji pięćdziesięciolecia „Carmeny", urządza muzyczno - historyczne muzeum Manskopfa w Frankfurcie, wystawę dokumentów i obrazów, odnoszących się do tej opery.

W jednym z zeszytów włoskiego czasopisma „Note d'Archivo", oświadcza Mons. Raffaele Casimiri, że podana niedawno przez niego data urodzin Palestriny (9 maja 1525), okazała się błędną. Dokument bowiem, na którym twierdzenie to opierał, okazał się sfałszowany.

W Leningrodzie (d. Petersburg), pod egidą Tow. przyjaciół muzyki kameralnej, odbył się w sali szrederowskiej, w dn. 10 maja, koncert wybitnej pianistki Emmy Sztember. Na program złożyły się utwory wyłącznie Szopena.

Słynny skrzypek Henri Marteau, urządza od 1-go czerwca do 31 sierpnia, letni kurs wirtuozowski dla skrzypków w swojej willi w Lichtenbergu.

W Wiedniu projektuje się wybudowanie wielkiej sali koncertowej, któraby objęłaby 14 000 słuchaczy.

Z TEKI KARYKATUR PROF. E. KOCHAŃSKIEGO



Dyr. Roman Chojnacki: Ciężar trudny... do przeniesienia!
Bez tego miałem ciężar... nie do zniesienia!!..

KOMUNIKAT

ZARZĄDU WARSZAWSKIEGO ZWIĄZKU MUZYKÓW

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków na posiedzeniu swem w dn. 28 maja r. b., rozważając destrukcyjną działalność p. *Witolda Elektorowicza*, postanowił podać do ogółu członków Warszawskiego Związku Muzyków co następuje:

P. Witold Elektorowicz wykreślony został ze Związku za nieopłacanie składek (od 1 lipca 1924 r.) członkowskich i za szkodliwą działalność na szkodę miejscowych muzyków, starając się wszelkiemi sposobami paraliżować pracę obecnego Zarządu.

Ostatnio Zarządowi Warszawskiego Związku udało się uzyskać dla orkiestry Filharmonji Warszawskiej — Ciechocinek.

P. Elektorowicz, opierając swój mandat przeważnie na amatorach, muzykach prowincjonalnych, starał się wytworzyć konkurencję w sprawie Ciechocinka, wysuwając koncepcję połączenia orkiestry symfonicznej z teatrem przedsiębiorcy katowickiej operetki, p. Czarneckim — koncepcję ogromnie wyzyskującą muzyka.

Zamierzona impreza, ponętna dla przedsiębiorcy, jak należało spodziewać się. zrobiła wielkie fiasco, ale jednocześnie, przez ingerencję p. Elektorowicza, odbiła się ujemnie na rokowaniach Warszawskiego Związku Muzyków z Zarządem Wód Mineralnych w Ciechocinku.

Wobec powyższego, Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków piętnuje postępowanie p. Witolda Elektorowicza, uważając go za *szkodnika spraw muzyków zawodowych* i za pośrednictwem niniejszego komunikatu wzywa Kolegów, aby z jego dążeniami i knowaniami nie solidaryzowali się.

Prezes (—) *Jan Cichocki.*

Sekretarz (—) *Czesław Bem.*

Redaktor: EDWARD WROCKI. **Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.**

Druk L. Bogusławskiego, Warszawa, Świętokrzyska 11, tel. 195-52.